биография

джонатан миллер

depeche mode

подлинная история

Это не просто группа.
Это — великая группа!

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

«Depeche Mode» — одна из самых культовых в мире групп. Книга рассказывает о начале ее создания, о нелегком пути к ошеломляющей славе четырех бэзилдонских подростков, о мировом признании, о любви, таланте и еще о многих очень важных вещах.

- Джонатан Миллер
  - Предисловие от переводчиков
  -
  - Часть I
    - Глава I
    - Глава II
    - Глава III
    - Глава IV
    - Глава V
  - Часть II
    - Глава VI
    - Глава VII
    - Глава VIII
    - Глава IX
    - Глава X
  - Часть III
    - Глава XI
    - Глава XII
    - Глава XIII
    - Глава XIV
    - Глава XV
  - Часть IV
    - Глава XVI Возвращение в черном
    - Глава XVII
    - Глава XVIII
    - Глава XIX
    - Глава XX
    - Глава XXI
    - Глава XXII
  - Часть V
    - Глава XXIII
    - Глава XXIV
    - Глава XXV
    - Глава XXVI
    - Глава XXVII

- Часть VI
  - Глава XXVIII
  - Глава XXIX
  - Глава XXX
  - Глава XXXI
  - Глава XXXII
  - Глава XXXIII
- Послесловие от переводчиков
- Избранная дискография «Depeche Mode»
- Сольная дискография участников «Depeche Mode»
- Дискография лейбла «Toast Hawaii»
- Избранная дискография Винса Кларка
- "Depeche Mode. Подлинная история"

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30

- 31
- 32
- 33
- 34
- 35
- 36
- 37
- 38
- 39
- 40
- 41
- 42
- 43
- 44
- 45
- 46
- 47
- 48
- 49
- 50
- 51
- 52
- 53
- 54
- 55
- 56
- 57
- 58
- 59
- 60
- 61
- 62
- 63
- 64
- 65
- 66
- 67
- 68
- 69
- 70
- 71
- 72
- 73

Джонатан Миллер
Depeche Mode. Подлинная история

Предисловие от переводчиков

О людях, изменивших мир, принято писать книги. Британская группа «Depeche Mode» изменила мир электронной музыки, и именно поэтому вы держите в руках эту книгу. Бывает, что жизнеописания таких людей не слишком увлекательны. Вам повезло: к «Depeche Mode» это никоим образом не относится.

Сегодня, глядя на спокойных и уверенных в себе Дэйва, Мартина и Энди, сложно поверить, через какие испытания им пришлось пройти, однако история группы могла бы лечь в основу остросюжетного фильма. На долю «Depeche Mode» выпала долгая полоса головокружительного успеха, но вслед за этим группа оказалась на грани развала, а Дэйв Гэан — на пороге смерти. И тогда, когда казалось, что у «Depeche Mode» нет будущего, они снова совершили невозможное… В написанной Джонатаном Миллером биографии уделено внимание всему: неуверенным первым шагам и звездным безумствам, историям любви и болезненным расставаниям с друзьями, кропотливой студийной работе и грандиозным выступлениям. Автор проделал огромную работу, собирая высказывания всех, кто имел и имеет отношение к группе. Помимо самого трио, слово предоставляется бывшим участникам Винсу Кларку и Алану Уайлдеру, старому другу Роберту Марлоу, основателю лейбла «Mute» Дэниелу Миллеру, продюсеру Фладу, журналистам, коллегам-музыкантам — всем, кому есть что сказать.

Эмме, Меган и Эбби с любовью

Часть I
Однажды в Бэзилдоне

Иногда мне вдруг кажется, что вот-вот я проснусь и окажусь на своей старой работе, с синтезатором в чемодане, и отправлюсь играть в крошечном заведении в районе Кэннинг-таун. Все это действительно похоже на сон, и произошло все очень быстро.

Энди Флетчер, 2001

Глава I
Связанные Бэзилдоном

Я просто ненавидел Бэзилдон. Мне хотелось уехать оттуда как можно скорее. Участие в группе отчасти было попыткой к побегу. Бэзилдон — одно из тех мест, где люди пьют просто потому, что им больше нечем заняться.

Мартин Гор, 2001

Неизвестно, вспоминают ли об этом сами участники группы, нежась под тропическим солнцем на роскошных виллах в жарких странах, но история «Depeche Mode» началась в Бэзилдоне, заурядном городе в графстве Эссекс.

Это непримечательное местечко, расположенное в тридцати милях к востоку от Лондона, входит в число так называемых «новых городов», построенных после принятия «Акта о новых городах» в 1946 году. Этот акт был призван решить хроническую проблему отсутствия жилья в Лондоне вследствие немецких бомбежек 1941 года. Детище министра городского и сельского планирования Льюиса Силкина, этот проект дал лейбористскому правительству под предводительством Клемента Эттли право решать, в каких регионах требуется строительство новых городов.

30 сентября 1948 года Льюис Силкин лично провел открытое собрание в средней школе Хай-роуд в городе Лейндон, чтобы обсудить план создания нового города, рассчитанного на пятьдесят тысяч человек. К 1951 году, когда в Бэзилдон въехали первые жители, население района утроилось по сравнению сданными на 1931 год, достигнув тридцати четырех тысяч человек.

Название «Бэзилдон» имеет саксонское происхождение и было увековечено британским драматургом Арнольдом Вескером в написанной специально к сорокалетию города пьесе «Холм Беорхтеля», поставленной жителями города и получившей высокую оценку у критиков. Пьеса Вескера — захватывающее повествование о жителях лондонского Ист-Энда, ставших первыми жителями нового города Бэзилдона.

Впрочем, история освоения этой части Эссекса началась до постройки нового города. В 1850-х была проведена железнодорожная ветвь Лондон — Тилбери — Саутенд,

открывшая лондонцам доступ к дешевым пустующим землям Эссекса, где предприимчивые горожане быстро понастроили хибар без всяких коммунальных удобств и соединили их простыми грунтовыми дорогами. Рассказывают, что одна из компаний, торговавших землей в районах Питси и Вендж, завлекала покупателей бесплатными железнодорожными билетами и обедами с шампанским.

Таким образом, до конца сороковых годов на месте Бэзилдона, породившего «Depeche Mode», стояла деревня, не более чем крошечная точка на карте Эссекса. Когда город начал расти и изменяться, изменились и его окрестности: так, соседние города Лейндон и Питси, связанные с Лондоном железной дорогой, слились в один жилой район и стали частью Бэзилдона. Как ни странно, в Бэзилдоне вокзал построили только в 1970-м, однако даже это очевидное упущение не остановило быстрый приток населения.

Вот слова Роберта Марлоу, бывшего бэзилдонца и старого друга Винса Кларка: «В Бэзилдоне все были приезжими. Моя семья происходила из Уэльса — мать валлийка, отец из Хертфордшира, из города Бишопс-Стортфорд. В общем, сплошные переселенцы — коренных жителей там просто не было. Никакого чувства общности, все друг другу чужие. Я думаю, именно поэтому каждый, кто жил там в шестидесятых-семидесятых, состоял в какой-нибудь компании или банде, ведь родных в округе ни у кого не было. Это довольно интересно с точки зрения антропологии».

И конечно, можно простить «Бэзилдон девелопмент корпорейшн», компании, призванной руководить строительством нового города, странные для английского уха названия улиц вроде Джиппсвик-стрит, — она прилагала все усилия к тому, чтобы из ничего сделать современный город, и постоянно приходилось придумывать имена сотням новых улиц. Сегодня в Бэзилдоне, чье население составляет уже 120 000 человек, насчитывается 1200 улиц, и их количество растет.

В 1981-м строительство всех этих улиц близилось к завершению, а новорожденный синти-поп-феномен под названием «Depeche Mode» уже успел поместить Бэзилдон на музыкальную карту мира. Когда «Depeche Mode» впервые попали на обложку (случилось это 22 августа 1981 года), в интервью журналу «New Musical Express» дипломатичный Энди Флетчер особо отметил, что «электорат Бэзилдона составляет 107 000 человек, и это не считая детей. Это самый многочисленный округ в стране[1], и в следующий раз им придется разбивать нас на два округа — Восточный и Западный Бэзилдон».

С тех пор Бэзилдон приобрел известность в качестве своеобразного политического барометра: по результатам голосования в этом городе можно достаточно точно предсказать ситуацию в целом по стране. Это выяснилось, когда в 1992 году данные местного опроса помогли еще до подсчета всех голосов узнать, что консерватор Дэвид Эймис сохранил свое место в парламенте, а значит, лейбористам не удалось сместить Джона Мейджора. Время правления Маргарет Тэтчер стало для Бэзилдона временем расцвета — значительная часть муниципального жилья была выкуплена горожанами. В большинстве других регионов ситуация была хуже, так что Бэзилдон можно признать не вполне обычным городом. Как сказал Роберт Марлоу, «душа Бэзилдона — в его домах!»

Мартины были одной из тысяч семей, воодушевленных обещаниями доступного жилья и перспективой трудоустройства. Жители Ист-Энда Деннис и Роуз Мартин поженились в зрелом возрасте. Их старший сын Винсент (в 1980-м, когда «Depeche Mode» готовились к выпуску своей первой записи Винс Мартин взял псевдоним Винс Кларк. Для удобства в этой книге в качестве автора цитат указывается Винс Кларк. — *Дж. М.*) родился 3 июля 1960-го в Саут-Вудфорде. Винсент говорит, что его отец был предприимчивым дельцом, хотя на самом деле Деннис не поднялся выше букмекера на собачьих бегах, в то время как Роуз работала швеей. В 1965-м растущей семье удалось переселиться в только что отстроенный и сравнительно просторный муниципальный дом с четырьмя спальнями по адресу Бэзилдон, Шепсхолл, 44.

Нетронутая природа Бэзилдона с его многочисленными зелеными насаждениями, идеально подходящими для игр, стала для юного Винса, его старшей сестры Кэрол и младших братьев Майкла и Родни настоящим подарком.

Винс Кларк: *Отличное было время. Раньше там было куда зеленее, чем сейчас. У нас было три любимых места — лес, холм и роща. Мы постоянно там играли. В детстве эти места казались просто огромными.*

Мальчишки есть мальчишки, и вскоре Майкл и Родни были удостоены чести вступить в компанию Винса и тоже начали играть в индейцев, крабий футбол[2] и другие популярные тогда игры в близлежащем леске. Кэрол держалась на расстоянии, и казалось, что этот негласный порядок устраивает обе стороны. «Мы терпеть не могли свою старшую сестру, ну и она нас тоже, конечно».

В середине шестидесятых Винсу Мартину в Бэзилдоне жилось замечательно. Как он однажды сказал, уже будучи взрослым, «у

нас была довольно простая, обычная семья. По большей части все друг с другом ладили». В пять лет Винс пошел в начальную школу Блюхаус на Ленстер-роуд в Лейндоне, одном из районов Бэзилдона.

Винс Кларк: *Мне нравилось в начальной школе, потому что она была маленькая. Я себя чувствовал чем-то вроде большой рыбы в маленьком пруду. А потом, когда я перешел в школу Хай-роуд, я стал маленькой рыбкой в большом пруду, и меня это бесило.*

Юный Винс вступил в Бригаду мальчиков[3], чья младшая группа встречалась раз в неделю в начальной школе Дженет Дьюк на улице Маркхемс-Чейс в Лейндоне. В этой школе в то время училась Элисон «Альф» Мойет, будущая напарница Винса по синтезаторному дуэту «Yazoo», но об этом он тогда не знал.

Винс Кларк: *В Бригаде мальчиков было потрясающе! Это было что-то вроде молодежного клуба, куда все ходили в основном играть в настольный теннис. Все, что от нас требовалось, — это ходить в церковь по воскресеньям, но мы были не против, потому что остальное-то все было здорово. Мы ходили в походы и сплавлялись на лодках по каналам. Нам всем там очень нравилось.*

Винс подружился с одним из мальчиков из бригады, Робом Алленом, который жил буквально за углом, по адресу Джиппсвик, 3.

Роберт Марлоу (подписав контракт с «Reset Records», недолго просуществовавшим рекорд-лейблом Винса Кларка, Роб Аллен последовал его примеру и взял псевдоним Роберт Марлоу, которым пользуется по сей день. Для удобства в этой книге в качестве автора цитат указывается Роберт Марлоу. — *Дж. М.*): *Мы с Винсом до сих пор спорим, шесть нам было или семь, когда мы встретились в Бригаде мальчиков, но что мы были совсем маленькими, это точно. И конечно, Энди Флетчер тоже там был.*

Долговязый блондин Эндрю Джон Флетчер, родившийся в Ноттингеме 8 июля 1961 года, недавно переехал в Бэзилдон. «Йорк шипли», ноттингемская компания по производству холодильного оборудования, в которой работал отец мальчика Джон, перевела его на свою новую фабрику в Бэзилдоне. «Работали тогда ради жилья, — рассказывал Энди позже. — Если была работа, было и жилье».

В случае с семьей Энди этим жильем стала современная вилла стремя спальнями по адресу Вулмер-Грин, 101, расположенная на пешеходной улице неподалеку от района Шепсхолл. Младшие сестры Сьюзан и Карен жили в одной комнате, а у Энди, увлеченного футболиста и преданного поклонника команды «Челси», была отдельная спальня. Впечатления о том времени у Энди остались такие же приятные,

как у Винса: «Мое детство — это футбол, крикет и природа».

Первой школой, в которую пошел Энди в Бэзилдоне, была школа Чаудери. Она располагалась рядом стой, где встречались члены Бригады мальчиков, на улице Маркхемс-Чейс, всего в трех минутах ходьбы от нового дома Энди. «Я жил в двадцати метрах от Флетча, — вспоминает Роб Эндрюс, старый друг и бывший сосед Энди, — и наш сад граничил с их садом, так что мы с раннего детства играли вместе. В школе, правда, мы почти не общались — там разница в один год считалась ощутимой!»

Школа Чаудери находится совсем рядом с районом Шепсхолл, и Винс Кларк так и не смог объяснить, почему он не учился в школе своего будущего товарища по группе. Вместо школы их связала Бригада мальчиков и в особенности церковь.

Несмотря на то, что юного Флетчера считали хорошим мальчиком, его бывшая соседка Линетт Данбар с удовольствием вспоминает, как однажды встретила Энди по пути домой после встречи Бригады девочек[4]. «Он спросил: „А трусы у тебя тоже синие?“ или что-то вроде того. Я проплакала всю дорогу до дома».

Энди Флетчер: *В восемь лет я начал ходить в церковь, практически случайно: папа посоветовал мне вступить в Бригаду мальчиков, чтобы играть в футбол.*

Энди выказывал такой энтузиазм к игре, что его отцу пришлось организовать и возглавить Центральный юношеский футбольный клуб, в состав которого в основном входили ребята из Пятой бригады мальчиков. Бывший член клуба Крис Шелпард говорит, что Энди «был хорошим футболистом, вот только он всегда болел за „Челси“». Джон Боуден тоже был членом Пятой бригады, но «только ради футбола». Очевидно, новость о команде Джона Флетчера быстро разнеслась среди подрастающих бэзилдонских любителей футбола.

«В бригаде все любили футбол, — говорит Винс. — Ну, или не обязательно любили, но играли все, потому что тогда проходили соревнования между бригадами, и выбора ни у кого не оставалось. Я всегда был запасным».

Норман Вебб, местный мальчишка, чей отец был капитаном Пятой бригады мальчиков при школе Дженет-Дьюк, вспоминает, что создание этой команды совпало с его переходом в старший отряд бригады, базировавшийся в методистской церкви Святого Павла по улице Беллардс-уолк. Винс Кларк настаивает, что ему тогда было 11, поскольку это случилось тогда же, когда расстались его родители. «Мама довольно скоро снова вышла замуж», — вспоминает он. После этого семья Винса переехала на соседнюю улицу Минченс, в трехэтажный муниципальный дом,

стоявший бок о бок с церковью Святого Павла, чья близость не осталась незамеченной мальчиком.

Эту церковь посещал и Роберт Марлоу: «Ни я, ни Винс особых успехов в футболе не делали, но всегда ходили на поле вместе с остальными, чтобы побаловаться с мячом. Было здорово. И еще здорово было — хотя сейчас редко кто в этом признается, — что мы ходили в церковь. Каждое воскресенье мы должны были сидеть на уроках богословия, это было одним из правил Бригады».

Крис Шеппард, побывавший только на одном таком уроке, рассказывает, что «ходить в церковь Святого Павла было обязательно. Там отмечали присутствующих, и тот, кто часто прогуливал, рисковал вылететь из Бригады. Раз в четыре недели или около того устраивался целый парад, куда все приходили в форме».

Энди Флетчер, к его собственной досаде, имел большой опыт таких парадов: «Больше всего меня смущали общегородские парады, на них нужно было одеваться по форме Бригады мальчиков. В тот период сформировались мои убеждения и взгляды на жизнь».

Но где церковь, там и музыка, замечает Роберт Марлоу: «Походы в церковь сами по себе были связаны с музыкой. По пятницам мы ходили на строевую подготовку, маршировали и отдавали честь, а по вторникам просто играли в снукер и настольный теннис ну, в обычные церковные игры[5]. Но еще там было старое пианино, а я ведь на фортепиано играл с пяти или шести лет. Вскоре Винс начал приносить на собрания гитару, и тогда мы вместе джемовали». Хотя Винс был на год старше Роберта, а в школе опережал его на целых два класса, музыка крепко связала мальчиков, став основой их долгой дружбы.

Винс с готовностью признает, что в детстве музыка его не интересовала вовсе, «хотя я был довольно музыкальным и мог подбирать мелодии на пианино». Как ни странно, отправной точкой его музыкального образования стало не бренчанье по клавишам, а игра смычком. После перехода в так пугавшую его лейндонскую общеобразовательную школу Хай-роуд начались субботние уроки игры на скрипке. Случилось это благодаря матери Винса: «Мама любила слушать музыку и всех нас в это втянула. Она буквально заставила нас заниматься музыкой! Кэрол училась играть на кларнете, флейте, скрипке и фортепиано, Майкл — на фортепиано, а Родни — на флейте. Сначала было довольно интересно — недели две, не больше; а потом превратилось в смертную тоску…» Что касается выбора

инструмента, «никто не играл на скрипке. Наверное, я подумал, что если возьмусь за нее, то буду не таким, как все».

Карен Шортер, учившаяся в Хай-роуд в одном классе с Винсом Мартином, запомнила его очень улыбчивым и дружелюбным парнем. «В общем, это был счастливый, уравновешенный человек». Она признала, что Хай-роуд была не лучшей из школ, и заметила еще, что компания Винса была тише и прилежнее, чем ее собственная. «Мне всегда казалось, что ему нужно было пойти в школу получше».

Действительно странно, что Винс учился в старой школе Хай-роуд, когда на Ленстер-роуд, ближе к дому, стояла более новая школа Святого Николая. Винс объяснил это так: «Моя старшая сестра училась в Хай-роуд, и в то время эта школа была лучше. Это вообще-то была гимназия, и только за год до того, как я туда пошел, она стала общеобразовательной — одной из первых в стране. И из довольно хорошей школы превратилась в ужасную».

Между двумя школами шло жесткое соперничество, случались и драки. Винс говорил, что за пять лет в школе у него «была пара приличных учителей», но, учитывая, как неуютно он чувствовал себя в подобном заведении в целом, толку от этого было мало. «Я очень рано осознал, что мне не нравится быть там, где приказывают, и делать то, что велят. Я считал, что заставлять меня ходить в школу несправедливо, так что часто я оттуда просто сбегал».

Воспоминания Карен Шортер об игре Винса на скрипке мало похожи на описание начала успешной музыкальной карьеры. «Играл он, надо сказать, не очень. Я бы никогда не поверила, что у него такой талант к музыке и он способен написать все эти потрясающие песни».

Винс и скрипка явно не были созданы друг для друга, и после двух лет непростых отношений их пути навсегда разошлись. Вместо скрипки Винс взялся за гитару, посчитав, что она «звучит как-то сексуальнее».

Его новым музыкальным наставником стал школьный учитель музыки мистер Уайт, который сразу произвел на Винса впечатление тем, что носил бороду и длинные волосы. Винс уже не помнит, почему на занятия к мистеру Уайту он брал не свою гитару, а одну из тех акустических, что были в школе, но утверждает, что у него еще с тех времен хранятся ноты к разным хитам шестидесятых вроде «Blowin' In The Wind» Боба Дилана.

Если верить бывшему ученику Хай-роуд Полу Корнхиллу, то будущий гений синтезатора Винс, которого он запомнил «тихим парнем», организовал в школе клуб гитаристов: «Я ходил из любопытства, а потом начал учиться играть. У меня до сих пор

лежит „The Beatles Complete“[6], которую я купил после того, как увидел такую у Винса. Думаю, он был таким же большим битломаном, как я».

Винс Кларк: *Я учился играть на гитаре, а Роб всю жизнь играл на фортепиано, вот мы и начали тусоваться вместе.*

Роб Аллен к тому времени успел переехать, хоть и не очень далеко: купленный его родителями новый дом по адресу Фолстоунз, 312, как и старый, находился невдалеке от обиталища Винса Кларка. У Роба остались яркие воспоминания о том времени юности и наивности.

Роберт Марлоу: *Винс приходил ко мне, и мы торчали в моей комнате, строили какие-то планы, совещались, как все мальчишки. Потом мы начали вместе играть на гитаре кошмарные версии битловской «Get Back» и «Pinball Wizard» «The Who». Я помню, как скакал по комнате, изображая Пита Таунсенда. Мы ведь на самом деле хотели стать рок-звездами, уж я-то точно хотел — с тех самых пор, как увидел в «Top Of The Pops»*[7] *Марка Болана, поющего «Children Of The Revolution».*

Если Винс Мартин и мечтал о чем-либо подобном, то он очень хорошо это скрывал. Роб полагал, что на музыкальные вкусы Винса повлияла его до боли застенчивая и чувствительная натура. «Из-за той музыки, которую слушал Винс, он стал более сдержанным и молчаливым. Он любил „Simon & Garfunkel“ и другие группы в том же стиле, а еще был фанатом „Pink Floyd“ с их атмосферностью. Я приходил к нему вечером по субботам, когда его родителей не было дома, и мы смотрели старые фильмы ужасов. Мы делали себе по сэндвичу с яичницей, выключали свет, зажигали благовония и слушали „Ummagumma“, все эти потрясающие странные вещи вроде „Set The Controls For The Heart Of The Sun“ или „Space Ritual“ „Hawkwind“. Потом мы включали фильм ужасов, это было кульминацией вечера».

У Мартинов не было проигрывателя, и даже первая радиола появилась, когда Винсу было уже тринадцать, поэтому первым попыткам дуэта сочинять музыку суждено было состояться дома у Роба. «Помимо фортепиано, у нас был электроорган типа „Hammond“ с драм-машиной, — вспоминает Марлоу. — Именно на нем мы впервые услышали все эти бум-бум-тынц, бум-бум-тынц».

«Мы начали баловаться с драм-машиной после того, как я впервые услышал „Orchestral Manoeuvres In The Dark“, — рассказывает Винс, описывая их тогдашние методы работы. — Мы слушали какую-нибудь песню из тех, что были в чартах, и подбирали аккорды. Еще мы покупали два журнала — „Words“ и „Disco 45“[8], который позже превратился в „Smash Hits“, так что у

нас были тексты песен, а мы к ним подписывали аккорды. Мы ни перед кем не выступали, просто играли для себя».

Однако Роб Аллен был настроен серьезно.

Роберт Марлоу: *Я познакомился с Мартином Гором в семьдесят четвертом, мы вместе играли в школьной пьесе. Мы тогда ставили «Мою прекрасную леди». Они с Флетчером учились на год старше, хоть мы и были погодками: просто я родился позже, в октябре шестьдесят первого. Мартин был не особо набожный, просто очень правильный и прилежный, этакий ботаник.*

Будущий автор большинства песен «Depeche Mode» Мартин Ли Гор родился 23 июля 1961 года. Детство Мартина и его младших сестер Карен и Жаклин прошло в доме по адресу Шепсхолл, 16. Их семья и до переезда жила в Эссексе, в городе Дегенхем, где их отчим Дэвид и мать Памела, телефонистка, работали на заводе «Форд».

«Я не хотел, чтобы школа заканчивалась, — говорит Мартин Гор. — Там я чувствовал себя в безопасности». Другой выпускник школы Святого Николая, Марк Баргроув, учившийся на пару классов младше, помнит юного Гора «очень тихим, скромным, вежливым парнем».

Тем удивительнее для Баргроува было произошедшее на вечеринке в честь шестнадцатилетия их общего знакомого, Марка Крика (в 1981-м он сделает обложку для первого сингла группы). «После полуночи, когда все уже успели напиться, Мартин поверг всех в изумление, безукоризненно исполнив на акустической гитаре „American Pie“ Дона Маклина».

Роберт Марлоу: *Мартин был одним из самых застенчивых людей, которых я когда-либо встречал, — но только пока не выпьет.*

Воспоминание Винса Кларка о его первой встрече с Гором: «Как-то раз по дороге домой я наткнулся на Мартина в бессознательном состоянии сидящего в луже собственной блевотины в кустах возле своего дома. Это он со школьной дискотеки вернулся».

Мартин Гор: *Мой интерес к поп-музыке вырос из нескольких вещей. Все началось с моего увлечения журналом «Disco 45». У меня было несколько сотен номеров, и я читал все тексты песен, которые там печатали. И я их все до сих пор помню, хотя на все остальное у меня плохая память. Потом один друг научил меня нескольким аккордам, и мы начали сочинять песни.*

Роберт Марлоу: *Мартин жил в районе Шепсхолл, прямо за углом, между мной и Винсом, и я часто заходил к нему и поднимался в его комнату, где он вечно слушал «Sparks». Он, как и*

я, больше всего любил глэм-рок. У меня даже хранилась запись нашего совместного исполнения песни «Blockbuster» «Sweet»! У него был орган «Bontempi»[9] *и он играл на этом органе, а я на гитаре с фузз-боксом, который везде с собой носил. К тому времени я сменил классическую гитару за 5 фунтов стерлингов на белую джедсоновскую копию «Stratocaster», которая стоила 25 фунтов, и вдобавок у меня был усилитель на 9,5 Ватт. Грохот от нега был такой, что мама иногда просто вырубала электричество.*

В продолжение этого почти дамасскского преображения[10] Роб стал вносить изменения в свою школьную форму: «Мы все начали одеваться по-панковски, ну, насколько это было возможно в школе: носили пластиковые сандалии, брюки прямого покроя, темные очки, и еще галстук завязывали потуже. Помню, меня отправили домой, когда я на школьный пиджак нацепил немецкий железный крест. Это было в семидесятых, и конечно, часть учителей еще помнила войну».

Вскоре благодаря такому поведению Робу Аллену удалось окунуться в мир панка, проводником в который для него стала тогда еще полностью женская группа «The Vandals», возглавляемая подающей надежды вокалисткой Элисон Мойет.

Роберт Марлоу: *Она училась на год старше. Однажды в школе она подошла ко мне и сказала: «Ты ведь играешь на гитаре, так? В субботу у тебя концерт!»*

Подготовка к этому важному событию ограничилась парой коротких репетиций на Гледвинс, 12, дома у одной из участниц, Ким Форей. «Песни написала Элисон, — вспоминает Марлоу. — Они были несложные, в два аккорда. Одна называлась „I'm In Love With My Guitar“ и игралась в ритме регги».

Первый выход Роба на сцену в компании Элисон, Ким и Сью Пэджетт состоялся в довольно фешенебельном (по крайней мере для панков, играющих весьма агрессивную музыку) «Гранд-отеле» в Саутенде.

Роберт Марлоу: *Рядом находилась школа искусств, и на концерт пришли все эти панки и позеры. Я впервые играл с большим усилителем, и он постоянно хрипел. Я вообще не слышал голоса Элисон. Уже потом Винс показал мне демозапись песни «Only You», которую сделал для них на порта-студио*[11]*. «Угадай, кто это!» — ну, я сказал, что понятия не имею. А он говорит: «Это Элисон!» Я дико удивился.*

Их первое выступление оставило Элисон равнодушной, но на новообращенного «вандала» Роба Аллена, взятого в группу во многом благодаря своему полу, оно произвело большое впечатление. Роберт Марлоу: «Внезапно о нас все заговорили. Я думал, это из-за моей игры на гитаре, но, очевидно, все дело было

в голосе Элисон. На нас повлияли „X-Ray Spex“, „The Clash“ и „Sex Pistols“, в общем, всякая панк-музыка».

Винс Мартин и Энди Флетчер все еще участвовали в молодежном христианском объединении при церкви Святого Павла. «С одиннадцати лет и примерно до восемнадцати мы были ярыми христианами, — признается Энди. — Каждый год ездили на Гринбелт, это такой огромный фестиваль христианского рока. Наша бурная общественная жизнь постоянно вращалась вокруг церкви. Нам с Винсом нравилось проповедовать. Винс был третьим в списке самых активных членов церкви. По субботам бригада организовывала бесплатную раздачу кофе, и там я пытался обращать гопников в христианство. Разумеется, из-за нашей религиозности над нами все издевались».

Это уж точно. Брайан Денни, бывший ученик школы Святого Николая, ныне международный редактор британской марксистской газеты «Morning Star», со стыдом признается, что как-то закидал юных христиан снежками.

Винс Кларк: *Мы проповедовали в самых разных местах: на улице, в кофейнях. Нам это жутко нравилось. Весь клуб ездил на Гринбелт и на большие христианские мероприятия, которые проходили в Альберт-холле, и отдыхать тоже ездили все вместе — там все было рассчитано на молодежь.*

Организатором всего этого был их товарищ по клубу Крис Бриггс, о котором Винс Кларк говорит, что тот «…очень сильно повлиял на нас всех. Он в итоге стал проповедником. Крис отлично умел слушать. Молодежное объединение было ответвлением методистской церкви, в которую мы ходили, и он был нашим лидером. Фактически в своей церкви мы были революционерами, потому что сами-то методисты были не слишком активны, а мы собирались пойти и всех спасти, этакие пятидесятники от методистов[12]».

Похоже, так оно и было, потому что Роб Аллен утверждает, что видел Винса расхаживающим по Бэзилдонскому колледжу в длинном сером пальто с нашивкой «Иисус — твой спаситель». Несомненно, религия повлияла и на жизнь самого Роба.

Роберт Марлоу: *В юности ведь каждый что-то ищет. Полагаю, именно этим и занимались Флетч, Винс и другие наши знакомые вроде Роба Эндрюса.*

Музыка была важной составляющей христианского объединения. «Именно в церкви мы научились играть и петь — можно сказать, там мы научились своему ремеслу».

Роб Аллен проводил большую часть времени с Мартином Гором, и Винс Мартин продолжил свои музыкальные искания в

церкви. «Я дружил с Кевином Уолкером, который позже тоже стал проповедником. У нас с ним была своя группа, фолковый дуэт: гитара и вокал. Большую часть песен он писал сам, еще было несколько каверов, а потом и я стал писать музыку, сам не знаю, как и почему».

Это были довольно незатейливые песни, но уже тогда было очевидно, что Винс талантливый мелодист. «Они были совсем несложные, два притопа, три прихлопа, как детские песенки; простенькие, но очень мелодичные».

Помимо этого, Кевин числился ударником в рок-группе «Insight», в состав которой входил и лидер объединения Крис Бриггс. Они играли каверы, начиная с «I Can't Explain» «The Who» и заканчивая малоизвестными религиозными песнями; впрочем, Винс Кларк настаивает, что это были «современные околофолковые христианские песни». «Insight» часто выступали на вечерах, организованных церковью Святого Павла и другими дружественными местными церквями, неизменно производя большое впечатление на восприимчивых подростков Винса Мартина и Энди Флетчера. Вскоре Энди тоже начал проявлять интерес ко всему, что связано с музыкой.

Энди Флетчер: *Когда нам с Винсом было шестнадцать, у нас была своя группа, «No Romance In China», и мы пытались подражать «The Cure». Нам очень нравилась их пластинка «Three Imaginary Boys». Винс пытался петь как Роберт Смит.*

О том же говорит и Винс Кларк: «Мы хотели быть как „The Cure“. У меня есть диск с нашей первой демо-записью, удивительно похожей на них».

Кларк точно помнит, что в «No Romance In China», «первой моей группе, у которой было название и которая где-то выступала», было четыре участника, включая его самого в качестве вокалиста и лидер-гитариста, Энди Флетчера на басу, Сью Пэджетт, которая одновременно играла на гитаре и у них, и в «The Vandals», и Пита Хоббса на ударных. Надо сказать, «No Romance In China» дали всего одно выступление, которое состоялось в «Дабл сикс», бэзилдонском пабе на Уитмор-вей.

Винс Кларк: *По средам там устраивали джем-сейшны. У них была ударная установка, и можно было просто прийти и поиграть. Мы спели всего три или четыре песни. Мы все сочиняли сами, чужих песен мы не играли.*

Роб Эндрюс тоже считает, что «No Romance In China» были по большей части гитарной группой, но не помнит, чтобы с ними играла Сью Пэджетт. К 1979-му Энди Флетчер уже вовсю музицировал, что изрядно озадачило Гэри Смита, старого

приятеля Роба Эндрюса и бывшего друга Винса Мартина: «Просто Эндрю, как бы это сказать, никогда особо не интересовался музыкой».

Возникает вопрос: хорошей ли группой была «No Romance In China»? Похоже, что нет, если верить бэзилдонскому журналисту Мэту Брумфилду. «Энди играл просто ужасно. Винса никто толком не знал, но он очень серьезно относился к участию в группе, как в свое время Джон Леннон, который служил движущей силой „The Beatles“».

Брумфилд вспоминает, как однажды застал Винса Мартина, Энди Флетчера и, возможно, Пита Хоббса репетирующими после встречи Бригады мальчиков. Они играли в крошечном складском помещении, среди кучи мешков с разным старьем. А еще Брумфилд утверждает, что извечная привычка Энди Флетчера удирать в туалет с газетой, чтобы избежать бригадных обязанностей, снискала ему прозвище «bogroll»[13].

Роберт Марлоу: *Однажды мы с Энди отправились в Лондон на концерт «The Damned», и Флетч надел униформу с пуговицами Британских железных дорог. Мы сели в поезд вместе с парой девчонок из Бэзилдона — я уже и не помню, как их звали, но зато отлично помню, как Флетчер сказал: «Здорово было вчера в церкви, правда, Роб?» Я, значит, сижу с сигаретой, пытаюсь произвести впечатление на этих цыпочек, а он не нашел ничего лучше, как заговорить о церкви да о Бригаде мальчиков!*

Однако Винс Мартин быстро разглядел в своем протеже большой потенциал: «Флетчер играл весьма неплохо. Он купил себе бас-гитару, а я, как умел, показал ему, как на ней играть. Он был страшно увлеченным, всегда прислушивался к тому, что я говорил, и рад был учиться новому. Вот так и появились „Depeche Mode“ — это были я и Флетч».

Глава II
Роман с синтезатором

Школьный приятель Флетчера Мартин Гор купил себе синтезатор, и поэтому мы взяли его в группу. Потом мы решили, что на гитарах играть не будем — уж очень хреново у нас получалось, — но зато запросто сможем играть на синтезаторах, там ведь всего два пальца нужно.

Винс Кларк, 2001

Пока Винс Мартин и Энди Флетчер делали первые робкие шаги на музыкальном поприще, Мартин Гор тоже не тратил времени зря: он совмещал учебу в школе Святого Николая с игрой на гитаре в группе «Norman & The Worms» («Норман и черви»). В первом интервью с «Depeche Mode» в подростковом журнале «Smash Hits» от 9 июля 1981 года Стив Тейлор написал об этом так: «Мартин, который по-прежнему раз в месяц ходит в методистскую церковь, прежде участвовал в довольно посредственной группе, игравшей, по его словам, „приятные песни“ в духе вест-коуст-блюза».

Интересно, что Тейлор даже не упомянул название группы (хотя это, в общем-то, можно понять), но при этом счел нужным рассказать о походах Мартина в церковь Святого Павла на Беллардс-уолк, постоянное место встреч Энди и Винса.

«Мартин приходил только ради песнопений, — вспоминает Флетчер. — Вероятно, я думал, что сумею обратить его в свою веру».

С тех пор Мартин не единожды объявлял себя атеистом, однако, по проницательному наблюдению Стивена Далтона из журнала «Uncut», «и в богохульных ритмах Гора, и в его благочестивых текстах по-прежнему чувствуется неугасающий интерес к религии».

Впрочем, в «Norman & The Worms» вокалистом был Фил Бердетт, а не Мартин Гор, и богохульством там и не пахло. Прошли годы, прежде чем Гор с его болезненной стеснительностью наконец решился запеть сам. Походы Мартина в церковь вызывали у его сверстников подозрения, что «Norman & The Worms» были христианской группой. Гэри Смит озвучил

опасения своих одноклассников: «В какой-то момент мы поняли, что они оба были из очень религиозных семей. Не знаю, насколько набожными парни были на самом деле, но мы их группу всегда воспринимали как что-то околохристианское и околофолковое — по крайней мере, так мне запомнилось. Пару раз я был на их выступлениях, но не могу сказать, что мы все так уж рвались их послушать».

Как ни странно, Фил Бердетт увлекался вовсе не христианством, а блюзом: «Мой брат был на одиннадцать лет старше меня, и он любил блюз. Я постоянно слушал его пластинки, по большей части там был блюз и еще акустический вест-коуст-джаз. Я и не знал, что бывает какая-то другая музыка. Лет в тринадцать-четырнадцать, когда я мечтал о собственной группе, мне хотелось играть только блюз, потому что я к тому времени уже знал кучу блюзовых песен — их легко исполнять, даже если играешь плохо. Я узнал, что бывает и другая музыка, только когда начал прислушиваться к хит-парадам».

Расширению музыкального кругозора Фила отчасти поспособствовал Гор: «Когда мы с Мартином только познакомились, он вечно разговаривал о музыке, что меня, в общем-то, удивило. Мне казалось, что ребята вроде него — а в школе он был „ботаником“ — слушают только то, что крутят по радио».

Одержимость Гора всем, что имело отношение к поп-музыке, началась еще до встречи с Бердеттом. «Я влюбился в музыку лет в десять, когда нашел у матери в шкафу мешок с ее пластинками, старыми рок-н-ролльными сорокапятками. Было в них что-то, что меня немедленно и очень сильно зацепило».

Разумеется, вскоре Гор начал покупать собственные пластинки. Одним из первых (и долговременных) его предпочтений стал Гэри Глиттер. «Я очень долго оставался фанатом Гэри Глиттера, — признался Гор Стивену Далтону. — Помню, в семьдесят четвертом, когда он выпустил „Remember Me This Way“, мне пришлось тайком выбраться из дома, а потом, убедившись, что вокруг нет никого из знакомых, прокрасться в музыкальный магазин, быстро засунуть пластинку в пакет и смыться. Еще на меня сильно повлиял Дэвид Боуи. Самым первым купленным мной альбомом был „Ziggy Stardust“. Еще я любил Брайана Ферри».

Любознательный меломан недолго оставался в бездействии.

Фил Бердетт: *У него был талант от природы. Я показал ему несколько аккордов, и оказалось, что он очень быстро все схватывал. Потом мы решили сочинить что-нибудь свое. Те вещи, которые написал я, были, наверное, ужасны, а вот одна из песен,*

написанных тогда Мартином, «See You», позже попала в репертуар «Depeche Mode». Мы тоже ее исполняли, но в виде медленной акустической баллады, потому что свои песни мы оба сочиняли на гитаре.

К тому времени, как «Norman & The Worms» начали выступать на публике, Гор с Бердеттом успели перейти на электрогитары и обзавестись ударником Питом Хоббсом, который до этого некоторое время вместе с Винсом Мартином играл в «No Romance In China». Бердетт шутил, что Хоббс играл на ударных в каждой группе юго-востока Англии. Вот как он описывает одно из первых выступлений группы: «Мы принимали участие в Бэзилдонском рок-фестивале. В первый и единственный раз у нас был полный комплект оборудования: наполовину из нашей техники, наполовину из чужой. Мы сыграли заглавную песню из „Skippy“[14] и это выступление стало практически легендарным. Я думаю, это потому, что Мартин сумел так точно скопировать оригинальное звучание».

Мартин Манн, муж Деб Данахей, с которой когда-то встречался Винс Мартин, вспоминает, как «Norman & The Worms» участвовали в конкурсе талантов в бэзилдонском пабе «Каслмейн», расположенном на Мейн-роуд: «Я не знаю, почему они записались на этот конкурс. Наверное, „Norman & The Worms“ хотели казаться современной поп-рок-группой, но они выбрали неподходящее место: это был скорее семейный паб, хотя он и славился — и до сих пор славится — живой музыкой. Туда приходили местные группы и сольные исполнители, в общем, все, кому хотелось петь. Конечно, это было до появления караоке. Мне запомнилось, что Фил Бердетт был жутко простужен и постоянно совал себе в нос „Викс сайнекс“[15], а свое выступление начал фразой „Эту песню я посвящаю Вику Сайнексу[16]“. Победа в конкурсе им не досталась».

Если верить Робу Эндрюсу, «Norman & The Worms» проиграли двойнику Тома Джонса, «хотя публика была против».

После распада «Norman & The Worms» Фил Бердетт стал довольно известным в Саутенде автором-исполнителем и выпустил несколько альбомов.

Роберт Марлоу: *Фил — местный чудак с голосом, как у Вэна Моррисона. Он записал несколько пластинок, поимел с этого некоторую слову и продолжает в том же духе.*

Тем временем Винс Мартин занимался примерно тем же, что и Гор. «Мы с приятелями собрали госпел-фолк-группу и записались на конкурс талантов, — рассказывал он журналу „Future Music“. — В этом возрасте всерьез считаешь, что ты круче всех на свете, а извлечь из гитары довольно приятные звуки

можно почти сразу же, как за нее возьмешься, так что мы были уверены, что играем блестяще. Мы сидели и мечтали о том, что купим себе, когда прославимся… за счет местного шоу талантов. Конечно же, сыграли мы ужасно. Вообще никакого места не заняли».

Возможно, Винс даже сыграл вместе с будущим коллегой Мартином Гором, когда тот в составе «Norman & The Worms» выступал в пабе «Каслмейн», потому что он помнит, что ему «разрешили выступить с „Norman & The Worms“, и я на одном их концерте сыграл на басу. Кажется, я одолжил бас-гитару у Флетчера».

После распада «No Romance In China», последовавшим за их единственным публичным выступлением в «Дабл-сикс», Винс обзавелся «хреновой копией „Stratocaster“» и организовал дуэт с Энди Флетчером. Вооружившись «одной из этих селмеровских драм-машин „Auto-Rhythm“, отстукивающих ритм, которые полагалось ставить на домашний орган», Винс и Энди без лишней скромности окрестили свою новую попытку достичь поп-вершин именем «Composition Of Sound»[17].

Винс Кларк: *Примерно тогда я начал всерьез задумываться о том, как делать хорошую музыку. Я потратил кучу времени на разных дерьмовых работах, пытаясь накопить на приличную гитару, «Fender Stratocaster» или что-нибудь вроде того, и на маршалловскую стойку из усилителя и колонок, потому что тогда мне казалось, что чем дороже у тебя оборудование, тем лучше звук.*

К этому времени Винс уже закончил лейндонскую среднюю школу Хай-роуд, сдав пять экзаменов уровня «О»[18], что было весьма неплохо, если учесть, что это заведение он по-прежнему терпеть не мог. «Заставлять меня ходить в школу было сущей несправедливостью». Как можно было предугадать, к работе он относился примерно так же. «Первая моя работа была на йогуртовом заводе, там надо было таскать бидоны с молоком за двадцать один фунт в неделю после вычета налогов, — рассказывал Кларк журналу „Future Music“ в 1995-м. — Потом я шесть месяцев работал в супермаркете „Сейнсберис“, расставлял товар на полках; затем был „Кодак“, а еще я был упаковщиком в „Ярдли“ и почтальоном. Ах да, какое-то время я был госслужащим, а еще работал в отделе зарплаты Британских железных дорог. Вообще в „Сейнсберис“ я продержался дольше всего, пока не начал серьезно заниматься музыкой. Я думаю, одной из главных причин, по которым я хотел стать музыкантом, было отвращение к труду. Я ненавидел ходить на работу, это казалось мне такой несправедливостью!»

Роберт Марлоу: *Винс всегда был аутсайдером — о в то время он был мучительно застенчивым и ранимым. Я помню, как мы в первый раз пошли на вечеринку в Лондоне — я тогда лишился девственности, — Винс тогда ужасно расстроился и ушел домой в тоске из-за того, что я переспал с подругой матери одного нашего приятеля.*

Конечно, причиной такого поведения могла быть религиозная неразбериха, которая творилась в голове Винса в тот период. Как говорит он сам: «Я думаю, именно тогда большинство из нас выпало из церковной среды. В то время каждый придумывал для этого свои причины. Если подумать, отторжение произошло из-за того, что с нами тогда начали беседовать про чувство стыда и все такое. А когда подростком только открываешь для себя собственную сексуальность и начинаешь заглядываться на женщин, это совсем не то, что тебе хочется слышать. Некоторые из нас тогда возомнили себя невесть кем — наверное, я в том числе, — но в этом возрасте все так восприимчивы. Тебе кажется, что ты можешь изменить мир, — мы правда в это верили».

Самомнение распространялось и на отношение к карьере. Говорит Марлоу: «Помню, однажды к нам пришли полицейские и стали спрашивать меня и моих родителей, не видели ли мы Винса, потому что он не появился на работе. Кажется, он тогда работал в Британских железных дорогах на Фенчерч-стрит, ушел на обед и решил не возвращаться. Наверное, он подумал: „Меня задолбало. Это не то, чего я хочу. Я ухожу!“ И попросту зашагал домой».

В другой раз он работал в компании «Элпайн дринкс», занимавшейся доставкой лимонада. V них была целая флотилия трехтонных грузовиков, и они обычно нанимали водителя и помощника водителя — учитывая, что Винсу было всего восемнадцать, его напарнику было максимум шестнадцать. И вот однажды Винс во что-то врезался. Он припарковал машину, крепко послал этого паренька и пошел домой. Потом зашел ко мне и сказал: «Надевай кожаную куртку, пошли забирать мою зарплату». Он всегда бесился после таких неудач, и я утешал его: «Да фигня! Ты всего лишь задел чью-то машину!» Но эти лимонадники орали и ругались; мне они показались не самыми приятными людьми.

Вот этим Винс и отличался от нас всех — его внутренняя жизнь была значительнее, чем у остальных; он куда острее чувствовал все возможности и перспективы, то есть он был в некотором роде куда более амбициозным. И еще ему удавалось совмещать свои желания с практическими вопросами: «Как мне этого достичь? Что я могу сделать?» А большинство из нас просто

сидит и мечтает, ведь правда? «Я умею играть на гитаре, и я довольно симпатичный парень; думаю, я стану звездой!» Так вот, подобные мысли никогда не приходили Винсу в голову. Он просто думал: «Так, мне надо из пункта А попасть в пункт Б», или что-то вроде. Он настоящий прагматик.

Прагматик, а может и политик, потому что именно в то время Винс принял решение временно забросить «Composition Of Sound» ради другого проекта с Робом Алленом.

К тому времени «The Vandals» распались, поскольку, если верить Робу, «девчонки начали интересоваться парнями, и все пошло наперекосяк. Так что мы с Винсом организовали другую группу, ну, вообще-то это была моя группа, называлась она „The Plan“. Он играл на гитаре, а я уговорил маму купить мне синтезатор. Я много слушал „Ultravox“ с Джоном Фоксом, песни вроде „Saturday Night In The City Of The Dead“ и „The Man Who Dies Everyday“, где есть звуки, которые можно получить только на синтезаторе. Так что я уговорил маму купить в рассрочку совершенно потрясающий синтезатор „Minikorg 700“. Он практически целиком состоял из серебристых переключателей с цветной маркировкой, и на нем были большущие ручки управления осцилляторами и всякое такое, так что можно было стоять и крутить их, открывая и закрывая фильтр, ну или еще чего. Теперь такой же есть у Винса — этот мерзавец их коллекционирует!»

Винс Кларк: *Роб был первым из моих знакомых, кто купил синтезатор; но он был из довольно богатой семьи, они и дом себе сами купили. А началось с того, что Гэри Ньюман выпустил сингл «Are „Friends“ Electric?», и мы все внезапно зафанатели от синтезаторов. Из этого и вырос «The Plan».*

Роб Аллен был одним из многих, кого поразил Гэри Ньюман: на его выступление Роб наткнулся одним судьбоносным вечером в мае 1979-го. Песня «Are „Friends“ Electric?» ньюмановской группы «Tubeway Army», вскоре занявшая первую строчку в чартах, не была похожа ни на что из ранее слышанного Алленом. Выпустив за трехмесячный период в 1979 году два хитовых сингла («Are „Friends“ Etectric?» и «Cars») и два таких же хитовых альбома («Replicas» и «The Pleasure Principle»), двадцатиоднолетний бывший панк из западного Лондона Гэри Ньюман моментально превратился в кумира поколения, бредившего синтезаторами. Частью этого поколения был Аллен, вслед за Ньюманом начавший обесцвечивать волосы и получивший за это прозвище «Tube». Кстати, любопытно, что осенью 1984-го фирма «Beggar Banquet Records» выпустила сборник ранее не издававшихся записей «Tubeway Army» под

именем… «The Plan»!

Репетиции «The Plan» проходили в близлежащем городке Рейли, на пескоструйном заводе отца Пола Лэнгвиса, их ударника. Парням приходилось носить шарфы, потому что пыль от пескоструйных аппаратов имела свойство проникать даже сквозь стены. Планировалось ли сделать этот аксессуар постоянной «фишкой» коллектива, уже неизвестно, потому что дебют «The Plan», запланированный на первое января 1980 года в ночном клубе «Бэронс» в Лей-он-Си, не состоялся, поскольку, по словам Роберта Марлоу, «за неделю до этого там произошла большая драка, и клуб закрыли».

Тем временем Энди Флетчер претворял в жизнь собственный музыкальный план. Согласно сведениям «Depeche Mode Information Service»[19], Энди играл в группе под названием «The Blood», однако Винс Кларк не слишком уверен, что такая группа действительно существовала: «Вообще это похоже на Флетчера, но, зная его, я думаю, это был просто плод его воображения. Вероятно, у него был такой замысел, но я не знаю, выступала ли эта группа хоть раз; я даже не знаю, кто там играл помимо его самого!»

Крис Шеппард, бывший ученик школы Святого Николая, помнит, что довольно часто встречал Флетчера, «потому что после своих выступлений в пабе он ездил домой на том же ночном автобусе, что и я. Он всегда таскал с собой гитару». Уж не о выступлениях ли таинственной группы «The Blood» идет речь? Флетчер об этом умалчивает.

Винс Кларк: *Возможно, все эти группы просуществовали дня два. Это же всего лишь названия. Мы с Робом всегда хотели вместе играть в группе, но каждому из нас мешало его эго. К тому же у нас были довольно разные музыкальные вкусы. Мы потому и сошлись, что нас так бесили вкусы друг друга! Мы могли целыми вечерами сидеть и поносить любимые записи прямо во время прослушивания: он — мои, я — его. Так что все наши совместные музыкальные проекты были недолговечными.*

В «The Plan» был взят басист Перри Бамонте, товарищ Роба Аллена по колледжу, который впоследствии поднялся до позиции клавишника «The Сиге», что в свете связанных с этой легендарной группой надежд «No Romance In China» выглядит забавно. В 1980-м Роб Эндрюс внезапно решил поехать во Францию на сбор винограда. Роб Аллен «собирался уехать куда-нибудь и вести там богемный образ жизни или что-то вроде того, но так никуда и не поехал». Винс Мартин, по-прежнему полный решимости сделать музыкальную карьеру, пришел к выводу, что лора отважиться на самостоятельные действия, и начал с записи демо-пленки со

своими ранними, навеянными «The Cure» КОМПОЗИЦИЯМИ. Записывался замкнутый парень из Эссекса, как ни странно, в огромном и многолюдном Лондоне, в студии с четырехдорожечным магнитофоном, располагавшейся в помещении гаража.

«Видимо, я уже тогда был полностью предан этому делу, — вспоминает Винс. — Мне было страшновато ехать в Лондон на ночном поезде, да и находиться в студии тоже, потому что тогда я ничего не знал о студиях. Кажется, я ее арендовал на три часа, по пять фунтов за час. Я привез с собой гитару и драм-машину, плюс у того парня, владельца студии, был струнный синтезатор — „Solina“, что ли, — и я на нем просто играл ключевые ноты к этим трем-четырем песням.

Следующим моим шагом стало поступление в колледж — просто я понимал, что мне надо сдать несколько экзаменов, чтобы найти нормальную работу, а в итоге купить оборудование получше. Я тогда думал, что успеха в музыкальном бизнесе добиваются именно так».

Неудивительно, что Винс не получил никакого удовольствия от изучения истории в Бэзилдонском колледже, где он провел «год или около того». Он мечтал не о деньгах, а о музыке, но «уловка-22» заключалась в том, что на хорошее оборудование требовались деньги. Винсу светила очередная работа, на этот раз дерьмовая в буквальном смысле слова.

Роберт Марлоу: *Папа Флетчера выбил Винсу место в аэропорту в Саутенде. Попросту говоря, Винс разгребал дерьмо. Он подъезжал к приземлившимся самолетам, забирал биотуалеты и увозил их в багажнике старого «форда консул-эстейт». Это действительно была ужасная работа, но он просто выполнял ее, а потом клал выручку на кухонный стол и не тратил из нее ни пенни. Так он купил свой первый синтезатор. О покупке в рассрочку речи не шло, потому что финансовая ситуация у них в семье в то время была не самая лучшая — мама Винса только что рассталась с его отчимом.*

Винс Кларк: *На покупку синтезатора меня сподвигли, опять же, «Orchestral Manoeuvres In The Dark» и их песня «Almost», стоявшая би-сайдом на сингле «Electricity». До меня дошло, что за определенную сумму можно купить синтезатор и простым нажатием пары клавиш создать что-то потрясающее и современное, под стать Гэри Ньюману или «Orchestral Manoeuvres».*

Сам Ньюман в интервью биографу Стиву Мэлинсу говорит о том же: «Синтезаторы дали людям без особой музыкальной подготовки возможность играть поп-музыку. За довольно небольшую сумму можно было арендовать один или несколько

синтезаторов и записаться в маленькой студии, а звучало это все равно потрясающе».

Винс Кларк: *Гэри Ньюмана я особенно не слушал — не то чтобы я его не любил, не подумайте: его выступление в «Top Of The Pops» меня действительно поразило. Просто «OMD» звучали более… самодеятельно, что ли, и я подумал — я тоже так могу! Они меня моментально зацепили.*

Очевидно, некоторое влияние на устремления Винса оказали и музыкальные искания Роба Аллена. Винсу тоже хотелось делать что-то свое, и он ни на минуту не забывал об этом, пока возился с биотуалетами. «Да уж, работка была зашибись, — с сарказмом вспоминает Винс. — Я это делал исключительно ради денег. Какая там карьера, какие планы на будущее! Меня интересовал только заработок».

Энди Флетчер тоже не гнушался тяжелой работой. По словам Роба Эндрюса, «закончив разносить газеты, Флетч отправлялся в аэропорт Саутенда мыть самолеты». Судя по всему, заработанные деньги пошли на приобретение бас-гитары, которую Энди тут же начал активно использовать и в «No Romance In China», и в «Composition Of Sound».

Энди, закончивший школу Святого Николая в 1979 году, сдал восемь экзаменов уровня «О» и один уровня «А»[20] и, в отличие от Винса, всерьез задумался о карьере: «Я сдал политологию на „А“ и хотел пойти в университет», — сообщил он журналу «№ 1» шестью годами позже. Пойди Флетчер по пути высшего образования, его роль в истории «Depeche Mode» могла бы стать эпизодической. Вместо этого он устроился клерком в офис страховой компании «Сан лайф» на юге Лондона и стал одним из тысяч британцев, которые каждый день ездят на работу в столицу из провинции. «Платили там хорошо, но это было скорее существование, чем жизнь».

По вечерам Энди Флетчер и Винс Мартин превращались в группу «Composition Of Sound». «В тот период были написаны первые песни „Composition Of Sound“ и „Depeche Mode“, например „Photographic“», — поведал Энди журналистам.

Однако для записи потенциальных хитов вроде той же «Photographic» требовались синтезаторы. Как же быть? Не переставая экономить даже на мелочах, чтобы накопить на собственный инструмент. Винс принялся искать кого-нибудь, у кого синтезатор уже был.

Мартин Гор, как и его товарищ по школе Энди Флетчер, также устроился на работу в столице. Местом приложения его сил

стал банк «Нат-Вест» на Фенчерч-стрит, буквально за углом от «Сан лайф», где трудился Энди.

Гор полтора года проработал клерком низшего разряда. «Это была самая скучая работа на свете, — рассказал он журналу „№ 1“. — Но с моим почти полным отсутствием воображения и уверенности в себе альтернативы у меня не было». На самом деле Мартин с его отличными оценками по французскому и немецкому мечтал найти применение своим языковым способностям, но «устроиться переводчиком было очень сложно», и он решил пока побыть конторским служащим.

Однако работа в банке имела свои преимущества, которыми восемнадцатилетний Гор не преминул воспользоваться. Он взял кредит и купил новенький синтезатор «Yamaha CS5» всего за двести фунтов, что было весьма недорого по сравнению с официальной ценой — 349 фунтов стерлингов.

«До этого я никогда не видел настоящий синтезатор. Я понятия не имел, что с ним делать, — рассказывал Гор журналу „One… Two… Testing“ в 1982 году. — На то, чтобы узнать, как поменять звучание, у меня ушел месяц… Да что там, я до сих пор не знаю, как это делается! Все производимые мной тогда звуки делились на короткие и длинные, и я даже не знал, что можно менять форму волны».

Возможно, именно Ньюман, о котором журналист и биограф Стив Мэлинс отзывался как о «практически единственном музыканте, который верил в будущее синтезаторной музыки», своими достижениями в чартах проложил дорогу многочисленным британским синти-коллективам, пошедшим по его стопам. В результате группы вроде шеффилдской «The Human League», в своем первоначальном составе ставшей первой в стране чисто синтезаторной командой, получили свою долю славы.

Несмотря на то, что Ньюман по праву считается пионером синти-сцены, в своей музыке он еще долго использовал традиционные роковые аранжировки с гитарами и ударными, а к тому времени, когда он перешел на полностью электронную музыку, он уже не был лидером синти-движения.

В ноябре 1980-го из «The Human League» ушли Иэн Крейг Марш и Мартин Уэйр. Они основали продюсерскую компанию «British Electric Foundation» («BEF») и ее достаточно известное «дочернее предприятие», синти-фанк-группу «Heaven 17». Уэйр ясно выразил их тогдашнюю позицию: «„Heaven 17“ — абсолютно серьезная попытка достичь огромной популярности. „BEF“ — предприятие не менее серьезное, но оно занимается скорее экспериментальными проектами».

«The Human League» очень многое позаимствовали у пионеров электронной музыки из Дюссельдорфа, «Kraftwerk» (в переводе с немецкого — электростанция). В 1974 году Ральф Хюттер и Флориан Шнайдер неожиданно вышли из тени, записав хитовую композицию «Autobahn», чарующую оду о радостях автопутешествий, значительно отличавшуюся от их более ранних, не всем понятных музыкальных экспериментов.

Одним из адептов новой музыки стал Мартин Гор: «Конечно, „Kraftwerk“ на нас повлияли, но они тогда были не единственным событием на синти-сцене. Было немало групп вроде „The Human League“. Я был на их концерте, и он меня весьма впечатлил, как и их первые альбомы».

Энди Флетчер: *К концу семидесятых панк выдохся, «новая волна» пришла и ушла, и появилась новая музыка, которую олицетворяли «Kraftwerk» и, пожалуй, ранние «The Human League». Люди всерьез увлеклись синтезаторами. Я думаю, основной причиной популярности электронной музыки стало то, что в восьмидесятом — восемьдесят первом синтезаторы сильно подешевели. До этого собственный инструмент был дорогим удовольствием, потому что вся эта аппаратура была рассчитана на профессионалов, и вдруг у каждого желающего появилась возможность обзавестись монофоническим синтезатором за полторы сотни фунтов. И даже усилитель был не нужен — просто подключаешь синтезатор к аудиосистеме, и все.*

Мы выросли в семидесятые, когда вообще вся музыка была гитарной, весь этот прог-рок, а потом панк. Потом появились дешевые монофонические синтезаторы, и было в этом что-то от панка: каждый мог играть новые, необычные звуки, только уже без гитар.

Роберт Марлоу: *Электропоп или синтипоп — назовите это как угодно, но в самом начале это было по-настоящему захватывающе: подобный стиль сочетал все эти странные звуки, которых никто раньше не слышал, с эмоциональностью поп-музыки. Мы начали слушать «Fad Gadget», «OMD» и Джона Фокса, и все это нам казалось настоящим прорывом — невероятным, просто потрясающим. Это практически стало саундтреком нашей жизни в новом городе — записи Джона Фокса вроде «Plaza» и «Underpass» очень точно отображали то место, где мы жили, и саму нашу жизнь.*

«Plaza» и «Underpass» — композиции с «Metamatic», дебютного альбома Джона Фокса, основателя группы «Ultravox!». Альбом был записан при помощи простейшей драм-машины «Roland CR-78», ритмических петель и почти полностью электронной инструментовки и мало соответствовал канонам современной ему

рок-музыки.

Джон Фокс: *Я пользовался синтезаторами «ARP Odyssey», «MiniMoog» и «Elka String Machine» — это был один из немногих полифонических синтезаторов, выпускавшихся в то время, — а также фазером и флэнжером «Electro Harmonix» и секвенсором «ARP». Мне повезло, что я смог заставить все это функционировать.*

В свете повального увлечения электронной музыкой покупка Мартином Гором синтезатора «Yamaha CS5» сделала его одним из самых востребованных людей в бэзилдонском музыкальном сообществе.

Первым к нему явился фанат Ньюмана Роб Аллен.

Роберт Марлоу: *Примерно в одно время с образованием «Composition Of Sound» я собрал еще одну группу, «French Look», в состав которой изначально входили только я и парень по имени Пол Редмонд, которого я пригласил просто потому, что он знал всех нужных людей. А он с собой привел этого дурачка Дэйва Гэана, который тоже хотел участвовать в группе. Мы назначили его звукорежиссером, чтобы чем-то занять. Так что я играл на синтезаторе и пел, Пол играл на своем «Korg MS10» с вертикальной панелью и отличным набором звуков, а у Мартина была эта «Yamaha» с совершенно бесполезной функцией «Sample and Hold» — это когда нажимаешь на клавишу, и синтезатор просто играет случайные ноты. Впрочем, с этого удобно было начинать сет.*

Винс Мартин тоже заинтересовался новым приобретением Гора, и участие того во «French Look» его не смутило.

Винс Кларк: *Мы его взяли исключительно потому, что у него был синтезатор. Уж точно не за то, каким он был сверхобщительным! Флетчер был с ним знаком еще по школе, так что мы начали вместе репетировать, а потом решили где-нибудь выступить.*

К тому времени Винс Мартин обзавелся собственным синтезатором: «Кажется, он стоил что-то около ста двадцати пяти фунтов, а может, даже двести. Черт знает, где я раздобыл такие деньги! Я на всем экономил».

Объектом страсти Винса стала малоизвестная модель S100F, выпущенная японским гигантом электроники «Kawai». Впрочем, у этого странного выбора было простое объяснение: «Мне вечно нравилось не то, что надо. На самом деле я не изучил вопрос и выбрал этот синтезатор просто потому, что на нем была целая куча кнопок и переключателей. Я тогда вообще ничего не знал о синтезаторах, но этот я хотя бы мог себе позволить».

Этот синтезатор был впервые представлен публике 30 мая

1980 года на вечеринке в общественном центре Пэддокс в Лейндоне, устроенной будущей девушкой Винса Деб Данахей. В составе «Composition Of Sound» в тот вечер были Винс Мартин (синтезатор, вокал), Мартин Гор (синтезатор, бэк-вокал), Энди Флетчер (бас-гитара) и не кто иной, как Роб Эндрюс (драм-машина).

Винс Кларк: *Роб на сцене присутствовал, но особенно по ней не скакал. Просто сидел и нажимал на нужные кнопки.*

Мартин Гор подвел итог их тогдашней деятельности: «Мы были убеждены, что после эпохи панка музыка не должна возвращаться к традиционному рок-формату: нужно было раздвинуть границы, придумать новый путь развития. Мы считали электронную музыку верным направлением, и нам казалось правильным, что мы выбрали синтезаторы, а не традиционный набор „гитара-бас-ударные“ — мы создавали что-то новое».

Деб Манн, в девичестве Данахей, рассказывала, как она организовала самый первый концерт «Composition Of Sound»: «Я знала Винса, потому что мы часто тусовались со своей компанией в пабе „The Highway“ в центре Бэзилдона. Они хотели где-нибудь выступить, а я как раз собиралась устроить вечеринку. Меня взяли на работу в „Батлинс“[21], и я уезжала из Бэзилдона, так что вечеринка была прощальная. Она отлично удалась, и народу было очень много».

Сейчас уже сложно сказать, как все эти тусовщики восприняли первое совместное выступление Винса, Мартина и Энди, ведь прошло более двадцати лет, да к тому же виновница торжества признает, что в тот вечер была «не так чтобы слишком трезва».

К счастью, это событие было увековечено местным фэнзином «Strange Stories». Статья «Totally Hip-Flip»[22] открывалась описанием музыкальной обстановки того времени: «Британская электронная сцена не страдает однообразием: здесь и завсегдатай чартов Ньюман, похожий на клона Боуи, и искусный Джон Фокс, и мелодичные „Orchestral Manoeuvres In The Dark“ с „The Human League“, и „Cabaret Voltaire“ с их куда более жестким, грязным звучанием. Также постоянно появляются новые группы, такие как „Berlin Blondes“, „Fad Gadget“, „Silicon Teens“ и два коллектива, о которых пойдет речь ниже.

Структуру „Composition Of Sound“ составляют два синтезатора, бас-гитара и непременная для подобных групп драм-машина. У них неплохая, энергичная музыка, однако я не понимаю, как их можно сравнивать с „The Cure“. Некоторые их номера звучат хорошо, но им, как любой новой группе — да и как

любой группе вообще, — нужно еще работать и работать, и я уверен, что они сами это знают. И мне не понравилась их версия „Then He Kissed Me“ Фила Спектора».

Первыми в тот вечер выступали «French Look» Роба Аллена с участием все того же Мартина Гора, который играл в обеих группах.

«Strange Stories»: *Выступление «French Look» началось со звука искаженных голосов, переросшего в мощное звучание сразу трех синтезаторов. Они сыграли часовой сет, включавший в себя одну из старых песен «Ultravox», сыгранную дважды, и «Amateur Hour» группы «Sparks». Они могли выбрать музыку получше и разнообразить свой сет, но после нескольких концертов публика привыкнет и к этим номерам.*

В целом это было многообещающее начало для обеих групп, однако впереди их ждали испытания: Гору пришлось определиться со своими привязанностями, а Винсу Мартину и Робу Аллену — выяснить, насколько крепка их дружба.

Следующее выступление «Composition Of Sound» (все еще с Робом Эндрюсом) прошло дальше от дома. Они играли на разогреве у нового детища Перри Бамонте «The School Bullies». Концерт состоялся в ночном клубе «Scamps» в самом большом торговом центре Саутенда. По слухам, среди зрителей присутствовал Дэйв Гэан. Был там и Брайан Денни: «В общем-то, „The School Bullies“ были трибьют-группой. Они играли песни „The Damned“ в основном периода „Machine Gun Etiquette“, и несколько песен собственного сочинения — „I Don't Agree with You“ и „Third World War“. А еще у них был кавер на „Ballroom Blitz“, который назывался „Great Big Tits“! Зрителями были в основном враждебно настроенные хиппи, которые или поносили музыкантов, или просто молчали. Когда один из них заорал, что „The Bullies“ испортили песню группы „Sweet“, те в ответ просто крикнули: „Я не согласен!“ и заиграли „I Don't Agree with You“ („Я с тобой не согласен“) — согласитесь, довольно неглупо для кучки подростков.

Среди исполненного „Composition Of Sound“ был кавер на „Then I Kissed Her“ и на одну из песен „Roxy Music“ — кажется, это была „Virginia Plain“».

Понятно, что в таком враждебном окружении даже от новомодных синтезаторов и драм-машин не было никакого проку, как объяснил Энди Флетчер журналу «Smash Hits»: «Толпа на нас не реагировала, это вывело Винса из себя, и он вырубил всю аппаратуру из сети».

Третий и, как оказалось, последний концерт «Composition Of

Sound» прошел в том же составе в клубе для молодежи бэзилдонской школы Вудлэндс, где парням пришлось играть перед кучкой малышни. «Им страшно понравились синтезаторы, они тогда были в новинку, — вспоминает Флетчер. — Мы играли, а дети в это время баловались с нашими регуляторами!»

«Composition Of Sound» и не подозревали, что эта площадка станет для них судьбоносной.

Роб Эндрюс: Дэйв Гэан был популярной личностью в Саутенде и дружил с Полом Редмондом, который играл на клавишных во «French Look». Как-то вечером в среду обе группы — «Composition Of Sound» и «French Look» — пришли репетировать в школу Вудлэндс Дэйв тоже пришел — посмотреть, помикшировать звук, покрутить ручки для «French Look». В перерыве он зашел в другой класс посмотреть, как репетируют «Composition Of Sound». Это вылилось в джем-сейшн, входе которого Дэйв спел «Heroes» Дэвида Боуи, и Винсу понравилось. Ну а что было дальше, всем известно.

Глава III
Модная составляющая

Я всегда чувствовал, что мне суждено стать звездой, — если честно, то с самого детства.

Дэйв Гэан, 2001

Дэйв Гэан родился 9 мая 1962 года в городке Чигвел в графстве Эссекс. Как и его будущие товарищи по группе Винс Мартин и Мартин Гор, Гэан вырос в неполной семье. «Мои родители развелись, когда я еще был маленьким, — рассказывал он журналистам, — и мама перевезла нас с сестрой Сью и братьями Питером и Филипом в Бэзилдон. Она снова вышла замуж, и я всегда считал отчима своим настоящим отцом. Он умер, когда мне было семь».

Однако Дэйву, его сестре и братьям был уготовано еще одно потрясение — в один прекрасный день к ним домой явился их биологический отец, Лен Гэан. «Я никогда не забуду этот день, — вспоминал Гэан в интервью журналу „JoePie“ в 1987-м. — Мне было десять, я пришел домой из школы и увидел в мамином доме незнакомого мужчину. Мать сказала, что это мой настоящий отец. Я помню, как плакал и повторял, что это невозможно, потому что мой папа умер. Откуда мне было знать, что этот человек жил с нами, пока мне не исполнилось три года? С этого дня Лен стал часто к нам наведываться, пока год спустя не исчез снова, на этот раз навсегда. Моя мать сказала лишь, что он переехал в Джерси, чтобы открыть отель».

Семье Гэан жилось нелегко, но, как позже заключил Дэйв, их мать Сильвия делала для своих детей все, что могла. «Я помню, в школе у меня были талоны на бесплатный обед и все такое. Штаны у меня были такие потертые, что зад просвечивал. Я рос, и подшитые штанины постепенно приходилось разворачивать, так что была видна линия предыдущего сгиба, но они все равно были мне коротки. Сейчас я понимаю, что это были тяжелые времена, но тогда мы этого и не замечали — мама нас всегда оберегала».

Дэйв и его семья жили в типичном для шестидесятых годов трехкомнатном доме по адресу Боннигейт, 54. Это практически гарантировало, что в детстве пути Дэйва и остальной троицы — Винса Мартина, Энди Флетчера и Мартина Гора — пересечься не могли, ведь они жили в противоположных концах города.

Деб Манн: *Винс, Энди и Мартин ходили в школу Святого*

Николая — ну ладно. Винс ходил в школу в Лейндоне, но это все равно та же часть Бэзилдона, — и к тому же их объединяла церковь и Бригада мальчиков. Они не входили в модную тусовку. А Дэйв был очень, очень модный, как и я. Так что они были с одного конца города, а Дэйв и я с другого. Хотя Дэйв был на год младше меня, я пересекалась с ним в школе, клубах и так далее. Мы оба — я со своими друзьями, Дэйв со своими — ходили в центр города, в бар «Зе Шервуд», потому что это было модное место, куда ходили все модники. Но Энди и Мартина вы бы там точно не встретили.

Дэйва с его будущими товарищами по группе объединял здоровый интерес к поп-музыке. «Я покупал пластинки — „сорока-пятки“. Слушал „Slade“, „T-Rex“ — всю эту глэм-роковую музыку — а смысл моей жизни заключался в передаче „Top Of The Pops“ по четвергам». Дэйв был очень привлекательным подростком, девушки на него так и вешались. Его бывшая соседка Мэнди Морган до сих пор готова говорить о нем часами: «Больше всего мне запомнилось, что он был очень красивым. Все девчонки были от него без ума, и я не думаю, что кто-то удивился, когда он стал так знаменит. Мы с подружками часто сидели на газоне возле его дома, ждали, когда он пойдет мимо. Прискорбно, конечно, но именно этим мы и занимались в тринадцать-четырнадцать лет».

Поведение Дэйва начало причинять серьезное беспокойство, когда он пошел в школу Барстейбл на улице Тимберлог-клоуз, рядом с Боннигейт.

«Нас распределяли по классам в зависимости от оценок, — объяснял Гэан журналу „№ 1“ в 1985 году, — меня бесили умные детки, я начал прогуливать и нарываться на неприятности с законом. Я был исключен и трижды попадал в суд по делам несовершеннолетних за дела вроде угона или поджога машин и раскрашивания стен. Я был довольно буйным. Мне нравился азарт, который испытываешь, угоняя машину или убегая от полицейских. Такой кайф — с бешено бьющимся сердцем прятаться за стеной и думать: „Поймают или нет?“.

Когда к нам домой являлись представители закона, мама ради моего спасения делала все, что могла. Помню, однажды к дому подъехала полицейская машина. „Это за тобой?“ — спросила мама. „Да“, — ответил я. Я отчетливо помню, что она им сказала: „Дэвид всю ночь был дома“. Но в ту ночь я краской написал на стене свое имя!»

Дэйв до сих пор признателен матери за то, что она всегда поддерживала его, несмотря на то, что он «путался не с теми людьми»: «Я не знаю, какого рода внимание мне было нужно, но я хотел быть замечен; по правде говоря, этими своими мелкими

преступлениями я доставил маме немало хлопот».

Школьные приятели Ник Барнс и Марк Леви вспоминают то время, когда этот малолетний нарушитель спокойствия учился в школе Барстейбл.

Ник Барнс: *Было одно происшествие на большой перемене, когда мы сидели в общем зале. Насколько я помню, Дэйв ходил по залу и всех доставал, и в итоге несколько парней — возможно, в их числе были Кевин Кинг, Алан Холл, Гэри Риддис и Гэри «Нобби» Холл — схватили его за ноги и свесили вниз головой из окна третьего этажа перед учительской. Наш учитель мистер Уорд, проходя по двору, посмотрел на Дэйва и спросил: «Ну и какого черта ты там делаешь? Тебе больше заняться нечем? Ничего умнее не придумал?»*

Марк Леви: *Он был шумным, но при этом любимцем девчонок. Мы с ним пересекались только на черчении: у него получалось почти так же плохо, как у меня. Он был не самым образцовым школьником. Я помню, как учитель черчения, мистер Вэннер, задал ему и его дружку Марку Лонгмуиру хорошую трепку, когда застукал их курящими в туалете — ну да с кем не бывало.*

Как и Винсу Мартину, Дэйву не терпелось распрощаться со школой. «Я ушел оттуда при первой же возможности, в шестнадцать лет, — рассказал Гэан журналу „№ 1“. — Толку от моего сертификата о сдаче экзаменов по рисованию и черчению не было». Их с Винсом роднит еще и количество профессий, перепробованных после школы: «Я сменил множество работ. За восемь месяцев я успел поработать в двадцати местах, от парфюмерной фабрики „Ярдли“ и супермаркета „Сейнсберис“ до стройплощадки. Я приносил домой неплохие деньги, часть отдавал маме, часть спускал в пабе. В конце концов я понял, что надо начинать строить хоть какую-нибудь карьеру, и попытался устроиться помощником монтера в „Норт Темз Гэс“. Сотрудник службы пробации[23] велел мне говорить на собеседовании только правду и признаться, что я состою на учете, но уже перевоспитался. Разумеется, из-за этого на работу меня не взяли. Это сильно пошатнуло мою веру в себя, ведь я уже прошел столько IQ-тестов и попал в шорт-лист».

Реакция Гэана? «Я вернулся и разнес пробационный участок!»

Конечно, в итоге Дэйву пришлось поплатиться за такое поведение. Он был приговорен к году исправительных работ по выходным в так называемом «центре присутствия»[24] в городе Ромфорд. Как однажды признался Дэвид, «это был жуткий геморрой. Там нужно было работать — в числе прочего мне пришлось побыть упаковщиком. Обязательны были короткие стрижки. Таким образом, у тебя просто отбирали все твои

выходные, и казалось, что это никогда не кончится. Мне очень ясно дали понять, что дальше меня ждет тюрьма. Надо сказать, музыка меня спасла. Я был скорее ведомым, чем наоборот. Я не говорил: „Эй, давайте-ка угоним машину“ — все было совсем не так. Я всегда следовал за кем-то другим, просто за компанию. Но это не мешало мне получать удовольствие от происходящего».

Как и для многих его ровесников, панк-революция стала для Гэана настоящим откровением: «Меня притягивала эта музыка — вероятно, потому, что в то время я сам так часто создавал проблемы. Я шлялся с ребятами, которым нравилось делать то, что моя мама не одобряла. Это было связано с чувством отчуждения — я не вписывался в окружающий мир. „The Clash“ заставили меня подумать: „Я тоже так могу“. Во мне всегда была склонность к эксгибиционизму — когда я был еще совсем маленьким и к нам в гости приходили мамины сестры, я развлекал маму и всех остальных, изображая Мика Джаггера или Гэри Глиттера. Это единственное, что мне хорошо удавалось, но я видел, что мои действия вызывали живую реакцию. Мне нравилось проказничать».

Вскоре Дэйв принялся реализовывать свои музыкальные амбиции: «Я пару раз репетировал с разными группами. В одной из них играл на ударных мой друг Тони Берджесс. У него не было настоящей ударной установки, он играл на жестянках от печенья — эта группа вообще не давала концертов, ребята просто репетировали после школы. Они назывались „The Vermin“ и были довольно известны в своей части Бэзилдона. Нам казалось, что мы будем следующими „Sex Pistols“».

До того, как музыка активно вторглась в его жизнь, Дэйв Гэан закончил курс по демонстрации товара в Саутендском технологическом колледже. В отличие от Винса Мартина, Гэан, продолжив обучение, сумел найти свое место, пусть и на время.

Дэйв Гэан: *В школе я любил уроки искусства. Учитель был симпатичным чудаком, который разрешал нам курить. После трех лет обучения я получил награду «Бритиш Дисплей Сосайети», которая давала мне право устроиться на работу оформителем в крупном магазине. Это был семьдесят седьмой год, панковский период. Хорошее было время. Мне нравилось в колледже; я создавал одежду для своих друзей, выбирался на концерты «Generation X» и «The Damned», носил прикиды из магазина «Секс»*[25]*. Мы переклеивали ярлыки с изнанки одежды наружу и ходили в злачные места Лондона вроде «Студии 21».*

Увлечение Дэйва группой «The Damned» («думаю, первым купленным мной альбомом был „Damned, Damned, Damned“»)

сподвигло его вступить в их фан-клуб и регулярно посещать панк-концерты в Чанселлор-холле в городе Челмсфорд. Не менее сильное впечатление произвела на Гэана группа «The Clash»: «Не могу сказать, что в музыкальном плане мне хотелось делать то же, что они, — дело было не в этом. Просто, когда я впервые попадал на концерт какой-нибудь группы вроде „The Clash“, у меня в голове постоянно крутилось: „Я тоже так могу!“. Я же уже сто раз это делал перед зеркалом, используя щетку для волос вместо микрофона. Я действительно мечтал быть на их месте, и относительно скоро я там и оказался».

Мечтавший о том же Роберт Марлоу признавался, что «никогда не увлекался панком». Однако иногда они оба одновременно оказывались в Чанселлор-холле: «Мы ходили на „Ultravox“! „X-Ray Spex“ и „The Adverts“, и Дэйв тоже там был. Так что была некая связь между мной и участниками этой тусовки — Дебби Данахей, Дэйвом и остальными. А потом начался весь этот панк, и некоторое время я Дэйва не видел».

Позже Гэан утверждал, что, когда он учился в Саутендском колледже, туда приходил сам Джонни Роттен. Приходил туда и будущий Бой Джордж: «Джордж пришел попозировать и что-нибудь стащить. Они все были яркими людьми, совсем не такими, как мои неотесанные бэзилдонские приятели, — буйными, но артистичными».

Как бы ни был Дэйв занят изучением искусства демонстрации товара, его сумела захватить мода, что подтверждает его бывшая сокурсница Кэрен Эшли: «Он проводил много времени в отделении моды и дизайна, потому что дружил с парнем по имени Айвор Крейг, который там учился. Тогда в Саутенде образовалась своя модная тусовка, поскольку Пол Уэбб из „Talk Talk“ учился на том же курсе и там порой ошивался Бой Джордж — тогда еще просто Джордж; он тоже дружил с Айвором Крейгом и даже выступал в роли модели на наших показах мод. Я помню, что Дэйв был довольно стеснительным, он даже мог покраснеть, когда к нему обращались».

Это мнение расходится с уверениями Гэана, что он довольно рано узнал о сексе от подруг своей старшей сестры, Сью.

«Мы учились на разных курсах, — говорит бывшая студентка того же колледжа Ди Дай, — я была на год младше, но наши пути часто пересекались. Его занятия обычно проходили в другом корпусе. Первый год обучения был разделен на четырехнедельные блоки по каждому из аспектов дизайна, и нам приходилось ходить в тот корпус на занятия по оформительской работе. Я помню, что Дэйв вечно ошивался там с пакетом чипсов, и мы окрестили его „Crisp“ (среди значений этого слова — „чипс“,

„хрустящий“ и „жесткий“) — это прозвище ему подходило еще и из-за его прически, которая в то время включала в себя щедро политую лаком челку, закрывающую один глаз. Однажды он пришел в колледж с неуложенной челкой, и, когда я спросила, чем вызвана такая перемена в облике, он ответил, что сестра не дала ему свой фен!»

За привлекательность тогдашнего имиджа Гэана готова поручиться Джо Гэан, в девичестве Фокс, его первая жена. Согласно ее дневнику, их первая встреча состоялась 12 января 1979-го. «Моей лучшей подругой тогда была Фрэн Хили, одноклассница Дэйва, — вспоминает Джо. — Мы направлялись на вечеринку в Бэзилдоне, и, поскольку было еще рано, сначала мы зашли к нему домой. Мне было шестнадцать, и Дэйву столько же. Мне он понравился, с ним было весело. Мы несколько раз ходили гулять вчетвером, потому что Фрэн начала встречаться с приятелем Дэйва, Полом Редмондом, — так просто, ничего серьезного. Мы ходили в бэзилдонский паб „Дабл-сикс“ и в лондонский „The Music Machine“.

Мы начали встречаться 14 августа семьдесят девятого. Тогда нам обоим было по семнадцать. Меня привлекало его чувство юмора. К тому же он отлично понимал женщин, всегда мог найти с ними общий язык; с ним было легко общаться. И он немного отличался от других парней. Он был этаким образцом стиля и постоянно пытался расширить границы моды. Помню, он носил кожаные штаны телесного цвета — для Бэзилдона это было крайне рискованной затеей. Он заботился о своем внешнем виде, и его не волновало, что некоторые парни считали его женоподобным, во многом из-за его прически. Он тратил уйму времени на то, чтобы высушить волосы феном и уложить их в острое „перо“».

Вскоре Дэйв и Джо стали неразлучны. «Я жила в Биллерикей с моими родителями, а он со своей мамой в Бэзилдоне, и мы постоянно разговаривали по телефону. Он был моим лучшим другом, и я его обожала. Для каждого из нас это стало первыми серьезными отношениями, и нам часто казалось, что мы одно целое. К ноябрю мы оба влюбились; Дэйв сделал мне предложение, и 17 ноября семьдесят девятого, всего после двенадцати недель вместе, мы уже были помолвлены».

Возможно, чтобы отыграться за впустую потраченные дни своей бурной юности, модник Дэйв и его новые друзья из колледжа жили ради уик-энда. «Мы вместе тусовались и откладывали деньги на пакетик таблеток амфетамина — ради этого мы всю неделю не обедали, — рассказывал Дэйв журналу „№ 1“. — Потом на всю ночь ехали в Лондон, оказывались на

какой-нибудь вечеринке и возвращались домой на грузовом поезде. Дорога домой была чертовски долгой. Потом мне все это наскучило, но поначалу казалось очень захватывающим.

У меня была двойная жизнь — я ошивался со своей шайкой из колледжа, а потом отправлялся домой в Бэзилдон. Я красился перед походами в паб, но, поскольку я знал парней-завсегдатаев пабов, это сходило мне с рук».

Надо сказать, и Роб Аллен был кем-то вроде первопроходца и отчасти поспособствовал либерализации взглядов жителей Бэзилдона, так что Гэан и ему подобные могли без страха появляться в своем районе накрашенными и разодетыми в пух и прах.

Деб Манн: *Роб Аллен больше других увлекался Гэри Ньюманом и ранней электронной музыкой в целом. Я помню походы в модные электронные клубы и наши не менее модные электронные танцы под «Fad Gadget» и тому подобное. Роб был большим стилягой, и над ним многие потешались, потому что он одним из первых в Бэзилдоне начал активно пользоваться черной подводкой для глаз. Надо сказать, среди этих насмешников были друзья Дэйва Гэана!*

Консервативные взгляды, царившие в Бэзилдоне в 1979-м, изменились не скоро, но Дэйва Гэана это не волновало, несмотря на постоянную угрозу насилия со стороны обывателей. Его более кротких сверстников вроде Мартина Гора бросает в дрожь от воспоминаний о том времени: «Попасть в неприятности можно было где угодно, и чем дальше от людных мест, тем больше у вас было шансов серьезно схлопотать. Лет в семнадцать мы с одним другом возвращались с вечеринки в Лейндоне и вдруг услышали, что за нами кто-то бежит. Мы не придали этому значения, но неожиданно оказались окружены шестью парнями. Они спрашивали что-то вроде: „Ну и кто из вас назвал моего приятеля мудилой?“ Ну, вы знаете, как это бывает. Потом они начали бить и пинать нас. Мой приятель бросился наутек, и несколько парней побежали за ним. Ему удалось от них оторваться, перепрыгнуть через стену и спрятаться в чьем-то саду, пока меня мутузил еще один громила. Я вернулся на вечеринку и встретил нескольких ребят, которых немного знал, и рассказал им о том, что произошло. Они сказали: „Не волнуйся, пойдем вместе“. Мы дошли до того места, а этот парень все еще меня караулил. „Вот он, — говорит, — мудила хренов!“ — и давай снова меня бить, а эти мои знакомые просто стояли и смотрели.

Потом один из них сказал: „Думаю, тебе надо бежать“. Вот спасибо! Невеселые были времена. Дэйва Гэана постоянно били за то, что он одевался не как все».

Неудивительно, что Мартин Гор при первой возможности

предпочел убраться из города куда подальше.

Энди Флетчер: *Честно говоря, в Бэзилдоне заниматься было особо нечем. Либо ты занимался угоном машин, либо ходил в церковь.*

Деб Манн: *Энди недавно дал интервью — кажется, какой-то местной газете, — где он говорит что-то на тему того, что, не попади он в свое время в церковь, он стал бы преступником. В Бэзилдоне потом только об этом и говорили. Не знаю, с чего он ляпнул такое, это ведь совсем не так.*

Для семнадцатилетнего Дэйва Гэана настоящая жизнь лежала вне тесных границ Бэзилдона. «Я был фанатом соула, много где побывал и много чего видел, — похвастался он однажды. — Я любил соул и джаз-фанк вроде „The Crusaders“. Я ездил на соул-уик-энды и общался с организаторами „Global Village“ (дискотека под сводами лондонского вокзала Черинг-Кросс), а по пятницам я ходил в „The Lyceum“ на улице Стренд».

Невеста Гэана, Джо Фокс, тоже дома не засиживалась: «У меня все записано в дневнике — „Killing Joke“, „Joy Division“, „Echo & The Bunnymen“, „Siouxsie & The Banshees“, „Spizz“, „Orchestral Manoeuvres“, „Magazine“, „Wasted Youth“, „Only Ones“, „Adam & The Ants“, „Cure“, „The Human League“, „Teardrop Explodes“, „Clash“, „Classix Nouveaux“, „Martian Dance“, „Psychedelic Furs“, „Damned“, „Ultravox“. Каждую неделю я бывала или в „Music Machine“, или в „The Lyceum“, или в „The Electric Ballroom“.

Дэйв не ходил на те же концерты, хотя он слушал эту музыку. Но его больше интересовала музыка вроде той, что звучала в „Голдмайн“[26]. Я же очень любила „Wasted Youth“ из лондонского „Бриджхаус“. Лучший друг их вокалиста был другом моей семьи, к тому же они были популярны в районе Ист-энд, а я там родилась и выросла и поэтому хорошо знала эти места. В то время я всегда могла после концерта остаться на ночь у родственников в Лондоне. Разумеется, я и Дэйва втянула в эту музыку, и скоро он и сам „подсел“. Одним из больших мероприятий, на которые мы съездили вместе, был мини-фестиваль „Кабаре Футура“ в Лидс, где были заявлены „Wasted Youth“, „The Psychedelic Furs“ и „Soft Cell“».

Роберт Марлоу: *Дэйв начал ходить в ночной клуб «Бэронс» в Лей-он-Си. Он тогда был в другой тусовке, завязанной на знаменитом клубе «Голдмайн» на острове Коней, где часто играли северный соул. Он дружил с Полом Редмондом, известной в Бэзилдоне личностью — о нем даже написали в «Бэзилдон Эко», как о панк-рокере. Он был на несколько лет старше нас, так что мы*

все относились к нему по-особенному.

Дэйв Гэан: *Я шатался с компанией парней, которые ходили во все эти ночные клубы, где играли северный соул, и слушали музыку вроде «The Crusaders» и Херби Хэнкока — в общем, типичные эссекские фанаты соула. Мы ездили в Грейт-Ярмут на соул-уикэнды и отрывались там по полной. С ними было весело — мы просто напивались, потом слегка трезвели, снова напивались и шли танцевать, ну и так далее. Хорошее было время.*

Роберт Марлоу: *Помню, когда я только начал зависать в Саутендской тусовке, там все как раз увлеклись футуризмом. По пятницам мы ходили в гей-паб «The Cliff» и покупали амфетамин у парня по прозвищу Супермен, по три таблетки за фунт. Его так прозвали за внешний вид и обворожительные манеры в духе Кларка Кента*[27]*. Тогда я и начал видеться с Дэйвом гораздо чаще. Одевался он во все черное. Он и правда круто выглядел в своих черных кожаных штанах и с острыми черными прядями на голове, торчащими, как шипы. К своему имиджу он относился очень серьезно.*

Сложно сказать, когда именно к электронной поп-музыке впервые был применен термин «футуристичная», хотя само движение тщательно задокументировано: сайт futurism.org.uk определяет его как «зародившееся в Италии направление в искусстве, охватившее поэзию, литературу, живопись, графику, типографику, скульптуру, промдизайн, архитектуру, фотографию, кинематограф и исполнительные виды искусства. Основной акцент ставился на динамизм, стремительность и жестокость характера изменения жизни, особенно городской, в двадцатом веке». Связь современной электронной музыки с ее итальянскими корнями легко увидеть, если вспомнить начавшееся в 1977-м триумфальное шествие «Trans-Europe Express» группы «Kraftwerk» и тому подобной музыки по европейским танцполам.

В Саутенде главным адептом футуризма считался диджей Стив Браун: «Я создал несколько клубов специально для альтернативщиков. Я сам решал, кого пускать, а кого нет. Это было моей основной деятельностью, хотя иногда я еще и диджеил по клубам. Можно сказать, что мы были самыми первыми промоутерами в мире. Вообще мы всем этим занимались исключительно по одной причине: из-за того, как мы одевались и какую музыку слушали, нас не пускали в нормальные места.

Один из наших клубов был в Вестклиффе, прямо над пабом „Клифф“, довольно известным в то время местом. Мы располагались на втором этаже и каждую пятницу устраивали концерты — ну не то чтобы концерты, просто вечеринки. Любой, кто был… я терпеть не могу выражение „новые романтики“, но, в

общем, все чудаки тех мест собирались у нас. Тогда я и познакомился с Дэйвом Гэаном, хотя он тогда был относительно нормальным парнем».

Как выяснилось позже, это знакомство состоялось благодаря приятелю Дэйва по колледжу Айвору Крейгу. «Гэана в наш клуб привел Айвор Крейг — позже Дэйв стал крестным отцом его сыну, — рассказывает Стив Браун. — Наверное, тут нечем гордиться, но я был первым, кто продал ему то, что тогда называлось „Speckled Blues“. Так что он приходил ко мне за парочкой маленьких таблеток, а до этого он ничего такого не принимал. Но вообще-то никто из нас не обращал на него особого внимания, пока он не стал всем рассказывать, что то ли основал, то ли вступил в какую-то группу».

За это Дэйву следует благодарить Роба Аллена. «Дэйв тусовался с Полом Редмондом, и именно поэтому он оказался втянут в нашу с Полом группу „French Look“ в качестве звукорежиссера. Он в этом ни черта не понимал, но в то время никто из нас ни черта в этом не понимал — да и микшировать, если честно, там было особо нечего. Мы репетировали в молодежном клубе школы Вудлэндс, который к тому времени уже имел довольно неплохую музыкальную историю: если верить парню, который им заправлял, в шестидесятых там играли „The Who“».

Стремительное превращение Дэйва из пассивного наблюдателя в активного участника означало, что еще одна деталь паззла под названием «Depeche Mode» была готова встать на свое место.

Винс Кларк: *Дэйв Гэан был модным аксессуаром Бэзилдона: он был «новым романтиком» и, по слухам, бывал в клубе «Блиц»*[28] *— такая вот эффектная личность. Мы решили заполучить его в качестве фронтмена, потому что он был довольно ярким и общительным и к тому же очень самоуверенным. Так что мы устроили ему прослушивание.*

По общим отзывам, Винс Мартин не очень хотел быть лицом «Composition Of Sound».

Деб Манн: *Я знаю, это звучит глупо, но Винс не любил быть в центре внимания — то есть любил, но в то же время нет, понимаете?*

Гэри Смит согласен с этим наблюдением: «Винс никогда не хотел быть в центре внимания — ни при каких обстоятельствах. Вот интересный факт: однажды мы возвращались домой из центра Бэзилдона, и он сказал: „Знаешь что? Я бы хотел быть как „The Buggies“. Я думаю, он имел в виду, что „The Buggies“ были

довольно успешными авторами песен, не будучи при этом объектом массового поклонения. Думаю, Винс хотел успеха без славы».

Роберт Марлоу: *Винс решил, что ему нужен новый фронт-мен, и Гэан подходил просто идеально — он был из другого теста. В определенном смысле, у него было больше жизненного опыта. Он ходил в лондонские клубы, в то время как мы только читали о них и слушали ту музыку, которая там играла.*

«Дэйв был просто одним из тех, с кем мы ходили в паб, — говорит Гэри Смит, — и кто-то убедил его спеть, потому что его голос подходил к тем песням, что писали „Composition Of Sound“. К тому же у него был очень стильный имидж. Возможно, это тоже сыграло немаленькую роль в их решении».

Винс никак не комментирует высказывания знакомых о его недостатках, зато не прочь поговорить о знаменитой репетиции в школе Вудлэндс, в результате которой в группе появился новый участник Дэйв Гэан: «Поскольку на наши выступления никто не ходил, мы решили, что нам нужен Дэйв Гэан, потому что он был очень, очень популярен. Выглядел он очень подходяще, и мы решили устроить ему прослушивание на роль вокалиста. Насколько я помню, мы провели с ним и собеседование, и прослушивание. Мы дали ему три песни — две моих и одну Брайана Ферри, то есть „Roxy Music“. Обе мои песни он спел плохо, а третью довольно хорошо — он явно неплохо ее знал. И мы решили, что он нам подходит».

Как это обычно бывает, у Дэйва совсем иной взгляд на события того дня. Вот история, рассказанная им Стивену Далтону в 2001-м: «У „Composition Of Sound“, где состоял Винс, была репетиция, а я как раз таскал оборудование для группы под названием „French Look“. В тот вечер мы просто дурачились и играли песни Боуи, в том числе „Heroes“. Мой друг Пол Редмонд в то время пытался протащить меня во „French Look“ вокалистом. У них в группе был парень по имени Роб Марлоу — в то время его, кажется, еще звали Роберт Аллен; он был солистом, гитаристом и клавишником, причем неплохим. Но Пол сказал: „Дэйв мог бы петь, я слышал, как он поет! И выглядит он отлично“. Роб Аллен на это не повелся. Как бы то ни было, тем вечером я подпевал, когда они играли „Heroes“, а в соседнем помещении репетировали эти парни из „Composition Of Sound“. И примерно через неделю мне звонит Винс: „Это ты пел?“ а я говорю: „Да, я“, — хотя на самом деле это было не совсем так, там пели сразу несколько человек».

В более раннем интервью для «№ 1» в 1985-м Дэйв рассказал

еще более загадочную историю: «С Винсом Кларком я познакомился возле одного паба в центре Бэзилдона. Он меня уважал, потому что он боялся скинхедов, а я нет».

Как бы то ни было, бэзилдонский модный аксессуар, он же «отличная вешалка для футуристической и неоромантической одежды» (по меткому замечанию Роба Марлоу), оказался тем самым недостающим кусочком головоломки. Как сказал по этому поводу Стивен Далтон, «хотя Гэан не писал песен и исполнял всего лишь роль рупора для Кларка и Гора, его грубоватая харизма добавила в их электропоп свежую струю отвязного рок-н-ролла».

В общем, вешалка не вешалка, но, взяв в группу Дэйва, Винс Мартин не прогадал. Гэановская тактика «публика, которая всегда с тобой» позволила «Composition Of Sound» быстро набрать обороты.

Дэйв Гэан: *Нам повезло: я к тому времени уже успел обзавестись кучей друзей, которые любили наряжаться и ходить на концерты. Кто-то из них руководил клубами в Саутенде, Лондоне и на острове Кэнви. Это были люди, которые слушали немного не ту музыку, что большинство: немного электроники, много Боуи, «Roxy Music», «Kraftwerk» и им подобных; возможно, еще Игги Попа. Так что фактически в нашем распоряжении была уже готовая аудитория человек в тридцать, состоящая из крутейших людей Саутенда, тусовщиков и оригиналов.*

Оригиналов вроде Стива Брауна, который тут же начал воспевать дифирамбы новому солисту, объясняя, почему сделать его фронтменом «Composition Of Sound» было мудрым решением: «Дэйв был очень милым парнем, и у него был собственный стиль, в отличие от остальных участников группы — их мы считали простыми обывателями. Мы понимали, почему он с ними общается, но они все равно были не нашего круга. Они для нас были скорее обычными бэзилдонийцами. И вдруг, совершенно неожиданно, они стали частью нашей тусовки — благодаря тому, что участвовали в группе. Но дело-то было совсем не в них, а в Дэйве».

Глава IV
Что в имени тебе моем?

Я просто подумал, что «Composition Of Sound» выглядят сомнительно — этакие нелепые «новые романтики». Я их тогда еще и не слышал.

Дэниэл Миллер, 2001

Не слишком удачный сценический дебют «Composition Of Sound» в новом составе, включавшем восемнадцатилетнего Дэйва Гэана, случился 14 июня 1980 года в школе Святого Николая на Ленстер-роуд. Скромная афиша ручной работы, нарисованная Родни Мартином, братом Винса, объявляла их первое представление следующим образом: «Дискотека с участием „French Look“ и „Composition Of Sound“ в школе Святого Николая. 14 июня, 19:30».

Винс Кларк: *Флетчер и я сделали несколько копий афиши и прошлись по городу, расклеивая их в подземных переходах и тому подобных местах.*

Порядок выхода на сцену был изменен: теперь «French Look» были на разогреве у «Composition Of Sound». Обе группы играли только на синтезаторах — Энди Флетчер оставил бас-гитару дома и играл свои партии на драгоценном «Korg 700» Роба Аллена. Мартин Гор снова «работал на два фронта».

Годом позже журналист «Smash Hits» Стив Тейлор поведал публике об этом концерте: «Гэан вспоминает, как он стоял у входа в выпустившую Гора и Флетчера школу Святого Николая, место его первого выступления в теперь уже квартете „Composition Of Sound“. „Ты полчаса проторчал снаружи, пытаясь успокоиться, — сказал ему Флетчер, — и выпил банок десять пива“. Все, что помнит Гэан, — это как он повторял про себя: „Я не хочу этого делать, я не хочу этого делать“».

Как признал Гэан позже, «впервые оказаться перед людьми гораздо страшнее, чем ты себе представляешь. Я ужасно долго не мог решиться сделать на сцене хотя бы шаг в сторону».

Винс Кларк запомнил выступление в школе Святого Николая как «очень и очень хорошее, потому что это был наш первый концерт с Дэйвом, и в зале были все его модные приятели».

Одним из этих приятелей был Стив Браун: «Часть нашей компании решила сходить, и в итоге я разъезжал по Бэзилдону,

не имея ни малейшего понятия, где находится эта школа. Я увидел парня, который, судя по виду, вполне мог идти туда же, остановился и спросил его, знает ли он, где школа. Он ответил: „Да, я туда и иду“, сел в машину, и я ему сказал: „Там будет выступать мой приятель Дэйв“. Позже я увидел этого парня на сцене — это был Винс Кларк! Он мне ничего не сказал, ну так он вообще молчаливый парень».

На входе работал ученик этой же школы Роберт Скиннер, который двадцать два года спустя по-прежнему хорошо помнит концерт — пусть и не сами выступления: «Играли они в гардеробе в старшем корпусе. Я почти не слышал музыки, потому что помогал Элисон Джеффе, подруге моей сестры, собирать плату за вход — по пятьдесят пенсов с человека».

Рассказывает Марк Баргроув, один из зрителей: «Школа состояла из двух корпусов — в одном учились старшие классы, в другом младшие. Гардероб старшего корпуса представлял собой большой зал с передвижными вешалками, которые на время всяких вечеринок и концертов сдвигали в сторону. Что до самого выступления „Composition Of Sound“, я точно помню, что они сыграли „Ice Machine“, которая потом вышла би-сайдом „Dreaming Of Me“, первого сингла „Depeche Mode“. Их хорошо приняли, потому что они были местными, а в зале было полно местных „новых романтиков“».

Возможно, так оно и было, однако присутствие нескольких ранимых индивидуумов, сражающихся за лидерство, несколько накалило обстановку и привело к тому, что позже стало известно в узких кругах как «катастрофа в школе Святого Николая».

Роберт Марлоу: *Хоть убейте, не помню, из-за чего там был спор, но в тот вечер в школе точно произошла ссора. «Composition Of Sound» обвинили нас в том, что мы сбили настройки их синтезаторов.*

Винс Кларк: *Во время концерта случилась небольшая ссора, потому что «French Look» решили, что мы не то поменяли настройки их синтезаторов, не то неправильно подключили их оборудование.*

Действительно ли одна из групп умышленно саботировала представление другой, нам уже не узнать: ни упертый Винс Мартин, ни жаждущий возмездия Роб Аллен по-прежнему не желают уступить друг другу в споре о событиях того дня. Правда заключается в том, что конфликт между этой парочкой назревал уже давно, и школьная «битва групп» всего лишь послужила катализатором.

Винс Кларк: *Я думаю, наша размолвка началась еще до концерта. В Бэзилдоне с некоторыми видами музыкантов была*

напряженка: например, ударник был только один, и, конечно, он был нарасхват. То же самое было с Гором: поначалу только у нега был синтезатор, и вечно какая-нибудь группа обвиняла другую в том, что те утянули у них Мартина. А Мартин не желал определяться и просто делал, что ему велели.

Благородный Роберт Марлоу соглашается с такой оценкой ситуации: «Между двумя группами шло соперничество — в общем-то, из-за Мартина. А Мартин не мог разорваться и какое-то время просто работал на два фронта. Из-за этого мы с Винсом поссорились и не разговаривали друг с другом, хотя виделись каждый день. Кажется, мы продержались две недели. Помню, мы случайно встретились на улице, посмотрели друг на друга и дико расхохотались. Сейчас-то уже понятно, что они были перспективнее, потому что у них был Винс, который очень серьезно относился к своей группе и активно искал, где бы им выступить. Так что Мартин в итоге остался с ними, хотя и продолжал периодически выступать с „Film Noir“, другой моей группой, в качестве приглашенного музыканта».

Гэри Смит: *Да Роберт Аллен менял группы как перчатки! Мартин играл и во «French Look», и в «Composition Of Sound», но я уверен, что Винс тоже играл более чем в одной группе. В Бэзилдоне тогда было чертовски много групп, и они постоянно пытались переманить к себе хороших музыкантов.*

Помирившись, Винс Мартин и Роб Аллен переехали из родительских домов в место, которое Аллен охарактеризовал как «бэзилдонийский сквот[29], хоть это и невежливо по отношению к его хозяину».

Приютил их бывший ударник «No Romance In China» Пит Хоббс. «У него была однокомнатная муниципальная квартира, и мы все втроем там жили», — говорит Винс Кларк.

Неудивительно, что такие стесненные условия заставили Винса, который теперь жил на пособие по безработице, активно взяться за улучшение ситуации.

Роберт Марлоу: *Винс проводил там совсем немного времени, потому что постоянно был в разъездах. Я нисколько не умаляю музыкальных достоинств Мартина, но тогда, в самом начале, они давали концерты исключительно благодаря прагматизму и твердому характеру Винса. Он каждый день ездил в Лондон искать площадки, я же не особо прилежно посещал колледж и по большей части сидел дома и курил траву. А Винс просто вставал, умывался и шел делать свое дело.*

Поскольку Мартин Гор и Энди Флетчер все еще были преданы своей работе в Лондоне, у Винса Мартина, во-первых, было

больше всего свободного времени, а во-вторых, ему, в отличие от остальных парней, было практически нечего терять. Тем не менее договариваться о концертах малоизвестной группы было непростой задачей. Винс быстро сообразил, что на «охоту» неплохо было бы носить с собой демо-запись. Завербовав Дэйва Гэана, Винс вскоре организовал первую сессию звукозаписи будущих «Depeche Mode» в маленькой студии с невразумительным названием «Lower Wapping Conker Company» («Компания „Конский каштан“ Лоуэр Уоппинг»).

Спустя двадцать два года после этого события воспоминания Винса Кларка довольно расплывчаты — тем более что у него больше нет копии этой записи. «Я был самым опытным, потому что уже бывал в студии. Насколько я помню, мы записали четыре песни. Но никто из нас не знал, что такое реверберация, и мы не могли понять, почему все звучит намного хуже, чем моя прошлая демо-запись, где была использована реверберация».

По некоторым сведениям, единственная оставшаяся копия хранится у сопровождавшего группу в тот день Гэри Смита: «„Composition Of Sound“ заплатили пятьдесят фунтов и получили одну кассету. Двухкассетный магнитофон был только у меня, и я сделал по копии каждому из участников, так что кассет было пять. Флетч считает, что они все пропали, и думает, что моя — последняя. Он давным-давно ее не слышал. В любом случае, это демо звучит очень… сыро».

На расспросы Стивена Далтона о том, как прозвучала бы эта запись сейчас, Энди Флетчер отвечает: «Думаю, как закос под „The Cure“ или типа того. Довольно неплохо она звучала бы». — «Что, правда?» — «Ну, возможно». Определенно, над «Composition Of Sound» все еще нависала тень готического коллектива Роберта Смита.

Воспоминания Мартина Гора о первом коллективном посещении звукозаписывающей студии в основном связаны с его постоянной безыскусностью в управлении сложным синтезатором «Yamaha CS5»: «Знаете, есть такой звук — „уо“? Я на нем зациклился. В итоге на всех треках я издавал одни и те же звуки».

Каким бы ни был первый результат, по крайней мере у Винса Мартина теперь было что-то, что, по идее, могло дать потенциальным спонсорам — и местным, и лондонским — представление о тогдашней музыке «Composition Of Sound». Еще одна афиша работы Родни Мартина, на этот раз выполненная более футуристичным шрифтом, рекламировала концерт «Composition Of Sound» в «Топ Алекс» в субботу, 21 июня 1980-го. Оставалось только догадываться, что призваны были символизировать изображения биплана и множества велосипедов,

но с афиши было снято множество копий (скорее всего, Энди Флетчером на работе), которые парни расклеили по городу.

Как утверждает Роберт Марлоу, «концертных площадок в Бэзилдоне было немного», и это подтверждает Энди Флетчер: «Поскольку в Бэзилдоне было негде играть, мы выступали преимущественно в Саутенде, где благодаря „Голдмайн“ и другим подобным клубам самыми популярными направлениями были соул и ритм-н-блюз вроде „The Feelgoods“. Саутенд в самом деле был замечательным местом».

По-видимому, к 21 июня 1980 года размолвка между Винсом Мартином и Робом Алленом уже закончилась: Роб согласился быть осветителем на выступлении «Composition Of Sound». «„Топ Алекс“ находился в саутендском пабе под названием „Александра“, на верхнем этаже, отсюда и „Топ Алекс“, — объясняет Марлоу. — Я в тот день заправлял световым сопровождением, иными словами, включал и выключал свет: „Как поступим с этой песней — включим свет или выключим?“».

Статья Стива Тейлора в «Smash Hits» проливает еще немного света на это представление: «Дэйв Гэан вспоминает их дебют в качестве квартета в саутендском пабе „Топ Алекс“, оплоте ритм-н-блюза: „Нас довольно хорошо приняли — публика покачивала головой в такт нашим поп-песням“».

«Composition Of Sound» всегда путешествовали налегке, ведь у них было всего три переносных синтезатора и драм-машина, и они руководствовались утверждением Энди Флетчера о том, что «усилитель не нужен — просто подключаешь синтезатор к аудиосистеме». С деньгами у ребят было туго, так что приходилось обходиться без дорогих синтезаторных стоек.

Роберт Марлоу: *Они не пользовались крестообразными стойками — вероятно, потому, что не хотели за них платить. Так что в роли стоек у них были стулья, табуретки или ящики от пива, застеленные тканью. Уж в чем в чем, а в элегантности им не откажешь.*

Пусть «Composition Of Sound» и не устраивали световых шоу, их популярность быстро росла благодаря удачному сочетанию харизмы Гэана с большим количеством запоминающихся песен, в основном написанных Винсом Мартином.

Роберт Марлоу: *Достоинством того, что «Composition Of Sound» использовали только монофонические синтезаторы, была необходимость в плотных аранжировках — без них звучание было бы не то. Все песни писал Винс. Если попробовать оценить их сейчас, будет очевидно, что они не потрясают ни текстом, ни чем-либо еще, но они были и остаются хорошими песнями. По мне, так*

они просто отличные! Закрывающую мелодию «Dreaming Of Me» Винс построил из нот ее же собственного базового аккорда. Он часами объяснял Мартину, что и как играть.

Марлоу также делает поправку на технику игры Энди Флетчера — точнее, ее отсутствие: «Играть-то он играл, но чаще всего это были просто повторяющиеся ноты. В общем звучании было даже не заметно, когда Флетчер играл, а когда нет — это было еще одним достоинством аранжировок Винса».

В качестве оправдания Флетчер позже утверждал: «В то время было не обязательно мастерски играть, достаточно было хороших идей. В самом начале мы пытались писать новую музыку с помощью гитары и баса. Мы все были молоды, слушали панк и „новую волну“ и пытались создать что-нибудь необычное и интересное. Конечно, когда синтезаторы подешевели, делать это стало страшно увлекательно, потому что буквально у каждого появилась возможность производить потрясающие звуки».

В свободное от выступлений и поиска площадок для выступлений время Винс Мартин оттачивал свое мастерство в области сочинения музыки и ее аранжировки, готовясь к регулярным репетициям группы, проходившим у него в гараже на улице Минченс.

Время от времени туда заглядывали многочисленные знакомые, включая Роберта Марлоу: «Это было трехэтажное здание с гаражом в подвале. Мама Винса явно не любила шума. Она была очень талантливой швеей и делала даже непромокаемые плащи для гонщиков. Она сидела на верхнем этаже, в своей мастерской, и каждый раз, когда приходил кто-то из приятелей Винса, ей приходилось бежать на первый этаж, чтобы их впустить! Мы шли в гараж, где стояли эти четверо парней… в наушниках — мама Винса не позволяла им репетировать „вслух“, потому что так выходило слишком громко и это мешало и ей, и соседям.

Так что слышно было только щелканье клавиш да шепот Гэана: „Light switch, man switch…“. Посидишь там немного, а потом говоришь: „Ладно, Винс, увидимся позже“ — все равно ведь ничего не слышно. Сначала ходить туда было просто весело, и многие там тусовались, но постепенно все стало серьезней. Помню, я добавил кое-что в „Photographic“ — Винсу нужен был бридж, и я его сочинил».

Несмотря на утверждение Роберта Марлоу, что все без исключения песни для сетов, включая ряд так никогда и не записанных вещей вроде «Reason Man» и «Tomorrow's Dance», были написаны Винсом Мартином, на концертах все более

популярных «Composition Of Sound» по-прежнему звучало множество кавер-версий. Вот лишь некоторые из них: «The Price Of Love» «Everly Brothers», «I Like It» «Gerry And The Pacemakers», «Then I Kissed Her» «The Crystals», «Mouldy Old Dough» «Lieutenant Pigeon». Многие из этих песен группа начала исполнять еще до появления Гэана.

Роберт Марлоу: *Среди их номеров были инструменталки Мартина «Big Muff» и «Ice Machine». Насколько я помню, «Dreaming Of Me» на концертах звучала не так, как в студийной версии, потому что тогда они еще не начали использовать секвенсеры, сделавшие звучание куда более чистым. Большим успехом пользовалась «Photographic». Изначально она по большей части состояла из обычных гамм, но звучало это здорово — очень свежо и сильно.*

Была в их сете и загадочная песня «Television Set», о которой выпущенный «Depeche Mode Information Service» в начале восьмидесятых буклет сообщает, что это «популярная песня „Depeche Mode“, в создании которой не участвовал ни один из членов группы».

Роберт Марлоу проливает немного света на эту тайну: «Какое-то время Мартин одновременно играл в „Norman & The Worms“ и еще одной группе, где кроме него было двое каких-то хиппанов. Я уже не помню, как их звали, но один из них написал „Television Set“. Текст у этой песни просто отличный: „Did you see them running to me, babe; did you see the light in their eyes; I'm just a mass of communication; I sell what everyone buys… I'm just a television set“ („Видела, детка, как они бегут ко мне? Видела, как горят их глаза? Я лишь скопление информации, я продаю то, что все покупают“). Мартин сочинил для нее цепляющий синтезаторный рифф, и в итоге она оказалась в их репертуаре».

Невзирая на достоинства этой песни. Винс Кларк настоял на ее исключении из сет-листа: «„Television Set“ была написана другом Мартина; не знаю, как так вышло, но мы ее играли. Вероятно, мы решили ее не записывать, потому что не получили бы с этого никаких денег. Иначе мы включили бы ее в первый альбом „Depeche Mode“».

Пятьдесят фунтов, потраченные на запись демо-пленки, начали окупаться. Особенно удачной находкой оказалось заведение с чудным названием «Крокс»[30].

Роберт Марлоу: *Они регулярно играли в «Крокс» в городе Рейли. Там было так круто — у них был живой крокодил! Это было настоящее семидесятническое место, идеально подходящее для дискотек.*

Винс Кларк вспоминает, что «Composition Of Sound» отыграли

несколько выступлений в рамках организуемых клубом мероприятий под общим названием «Ночь футуризма»: «Здание так там и стоит; теперь там клуб „Пинк Тусбраш“ („Розовая зубная щетка“)! Сейчас это дешевый кабак, но раньше там было очень здорово. У них был свой крокодил, он жил в огороженном бассейне. Кажется, в итоге до него дорвалось Королевское общество по предотвращению жестокого обращения с животными, и клуб прикрыли, но какое-то время мы регулярно играли там по субботам. Однажды мы выступали вместе с „Soft Cell“.

Организацией „Ночей футуризма“ занимался Стив Браун, и, судя по всему, первое выступление „Composition Of Sound“ в „Крокс“ 16-го августа 1980-го состоялось во многом благодаря тому факту, что Стив достаточно давно знал Дэйва Гэана. „Тогда это место называлось „Крокс Глэмор Клаб“, я стоял на дверях, а Дэйв был там довольно частым гостем. Там состоялись первые выступления Culture Club“ и „Soft Cell“. Правда, Марка Алмонда там не очень хорошо приняли, и в автобиографии он написал что-то вроде „это называлось „Glamour Club“ (glamour — чарующая сила, шарм, обаяние, очарование; привлекательность), но в яичнице и то больше очарования!“ Нас всех это жутко оскорбило».

Возможно, виной такому приему «Soft Cell» была узость взглядов эссекской публики, но, возможно, в тот вечер «Composition Of Sound» просто-напросто были лучшей из двух групп, вообще, «COS» в «Крокс» всегда принимали на «ура», хотя Стив Браун так и не смог толком объяснить почему: «Реакция публики на „Composition Of Sound“ всегда была потрясающей, потому что это было как будто кто-то из „своих“, простой парень, собрал группу и добился большого успеха. На самом деле „Крокс“ стал их тестовой площадкой, — они знали, что в Рейли получат хорошую отдачу. Другое дело публика Саутенда: все знали, как трудно ей угодить. Тамошние зрители всем своим видом говорили: „Ну давай, удиви меня“. Когда на разогреве играли другие группы, никто и смотреть на них не желал, но, как только на сцену выходил Дэйв, все выбирались на танцпол и начинали подпевать. Все девушки знали, что прозвучит в следующий момент, и танцевали соответственно, что для любого, кто часто бывал в клубе, выглядело абсолютно дико — там нечасто такое случалось».

Всего «COS» сыграли в «Крокс Глэмор Клаб» пять раз. Стив Браун описывает типичное представление: «Дэйв всегда заявлялся в „Крокс“ со своей подружкой Джо Фокс, которая обычно стояла перед сценой и фотографировала. Это было странное зрелище: Дэйв у края площадки исполнял свой покачивающийся танец, нежно обняв микрофонную стойку, — правда, со временем он

начал держаться получше; Винс выглядел сосредоточенно и увлеченно, а остальные двое были как будто не у дел — если честно, создавалось впечатление, что Винс просто наклеил им на синтезаторы подробные инструкции по исполнению песен».

В один из вечеров за выступлением «COS» в «Крокс» наблюдал не кто иной, как Гэри Ньюман, который в то время был как раз на вершине своей, увы, недолгой славы: «„Composition Of Sound“ стояли практически на танцполе — сцены как таковой там не было. Играли они блестяще, и я хотел с ними поговорить, но не смог, потому что мне пришлось срочно уехать. Я подумал, что ими могут заинтересоваться в „Beggars Banquet“ и что было бы здорово попробовать им заключить контракт с каким-нибудь лейблом. К сожалению, я уже не помню, упоминал ли о них хоть раз в „Beggars“, но думаю, что да».

Забавно, что, когда Винс и Дэйв выбрались в Лондон и прошлись со своей демо-записью по рекорд-компаниям в отважной попытке заполучить контракт с каким-нибудь лейблом, как раз в «Beggars Banquet» им оказали весьма холодный прием.

Дэйв Гэан: *Мы с Винсом везде побывали — за один день мы обошли около двенадцати компаний. «Rough Trade» был нашей последней надеждой. Мы подумали: «Им это точно понравится — у них ведь есть и плохие группы». Но даже они нам отказали. Они все притопывали ногами, пока слушали нашу запись, и мы подумали: «Вот оно!» В итоге они сказали: «А что, довольно неплохо. Но это не для „Rough Trade“».*

Винс Кларк: *Это было довольно увлекательно. Мы нацепили все свое футуристическое снаряжение. Самые приятные люди были в «Rough Trade»: они согласились сесть и послушать запись. В то время еще можно было так сделать — просто зайти со своей записью и предложить им ее послушать, а они у себя в офисе слушали и говорили: «Не подходит». Сейчас-то и такого уже нет, даже за порог никого не пустят. В общем, в «Rough Trade» нам сказали: «Слушайте, мы этим не занимаемся, но это может заинтересовать Дэниела Миллера — он как раз открыл новый лейбл „Mute Records“». А Дэниел послушал секунд пять и сразу сказал: «Нет!»*

Дэниел Миллер помнит их краткую первую встречу: «Я был в магазине „Rough Trade“ на Бленхейм-кресент, 137. Ко мне подошел ныне покойный Скотт Пиринг, который позже стал известным радио-промоутером и очень важным человеком в индустрии независимой музыки, и сказал: „Дэниел, зайди посмотреть на этих ребят — возможно, они тебя заинтересуют“. А там оказались эти ужасные мелкие прыщавые „новые романтики“

— а я в то время „новых романтиков“ люто ненавидел. У меня были какие-то технические проблемы с печатью конвертов для пластинок „Fad Gadget“, и я просто посмотрел на них, подумал: „Не буду я прямо сейчас это слушать“ — и пошел по своим делам.

Конечно, реакция Дэйва Гэана на пренебрежение Миллера была резкой: „Мы были в „Rough Trade“, показывали им нашу запись. Они сказали: „Довольно неплохо, только это не для «Rough Trade». Но мы знаем, кто мог бы этим заинтересоваться“. Вошел Дэниел Миллер, и у него спросили: „Ну, Дэн, что ты об этом думаешь?“ А он посмотрел на нас, развернулся и вышел, хлопнув дверью. И мы подумали: „Вот ублюдок!“»

В дополнение к регулярным концертам в «Крокс» «Composition Of Sound» случайно нашли еще одну площадку для выступлений.

Гэри Смит присутствовал при этом потрясающем событии: «Родители одного из моих друзей управляли пабом на юго-востоке Лондона, в Дептфорде, и у них часто бывала живая музыка. В общем, как-то мы с Винсом дотащились до Дептфорда с демо-записью и поставили ее хозяевам. Женщина послушала и сказала: „Наши посетители такой музыкой не интересуются, но у нас есть друг в другом пабе, который может заинтересоваться. Вот номер телефона, позвоните ему“.

Когда она написала уже знакомое нам название „Бриджхаус“, мы глазам своим не поверили. Но она была очень славной женщиной и не стала бы врать, так что мы позвонили этому чуваку, и он сказал: „Непременно приходите“. Он дал „COS“ только один шанс, так что мы собрали там всех, кого могли, и концерт удался! Этот парень сказал: „По крайней мере, вы заполнили зал. Можете возвращаться на следующей неделе!“».

Этим парнем был Терри Мерфи, промоутер «The Bridgehouse Records», расположенной в том же здании, что и паб, в лондонском Кэннинг-тауне. В свое время это небольшое помещение на триста пятьдесят человек было одной из самых популярных концертных площадок среди лондонских пабов и пристанищем для групп вроде «Generation X» и «The Buzzcocks». Легкий синтипоп «Composition Of Sound» понравился разборчивой публике Мерфи, во многом благодаря все той же гэановской стратегии «приведи толпу с собой».

На представлении в «Бриджхаусе» 24 сентября 1980 года «COS» разогревали «The Comsat Angels» из Шеффилда. «Они были куда лучше нас, — признается Винс Кларк. — Когда ты в таком возрасте, всегда говоришь, что ты лучше всех, но на самом деле, конечно, все было наоборот. Они позже записали пару альбомов».

Бутлег выступления «COS» в «Бриджхаусе» 30 октября 1980-го раскрывает панковскую сторону песен типа «Television Set», однако вряд ли по этому можно было судить о будущем их музыки.

Радиоведущий Роберт Элмс стал свидетелем другого раннего концерта «COS», прошедшего в крайне необычном месте: «Это была крохотная комнатка не то над овощным магазином, не то над химчисткой. Там находилось человек десять, все в мешковатых штанах и с дурацкими прическами. Я подумал: „Да не может быть, чтобы здесь кто-то выступал“. И тут появились эти четверо мальчиков… Мне и самому было всего восемнадцать или девятнадцать, но на вид они мне в младшие братья годились! Такие тощие школьнички с чуть ли не игрушечными синтезаторами. Я подумал: „О, круто! Наверняка это будет ужасно“ — я ведь на это и надеялся, шел на их концерт, как на игру вражеской футбольной команды — позлорадствовать. А потом они заиграли, и ничуть даже не ужасно».

Деб Манн: *К тому времени они успели обрести немало поклонников. В сомом начале среди их слушателей было немало готов, этих модников. Дэйв ведь и сам был большим модником.*

Мартин Манн вспоминает другое старое шоу в «Бриджхаусе»: «Я был с ними в гримерке перед их выходом. Они выступали после группы „Industrial News“, которая играла довольно тяжелую музыку. Я помню, что сказал: „Это для меня чересчур индустриально“, они и правда играли что-то среднее между панком и хэви-металом. Потом заиграли „Composition Of Sound“, и это было совсем другое дело. Они включили старую драм-машину, но она барахлила и в какой-то момент просто отказала, и кто-то из толпы крикнул: „Вставьте еще одну монету!“. Но они были великолепны; я до сих пор помню даже те их песни, которые никогда не были записаны. В то время они все еще выступали в макияже; у Дэйва волосы торчали в разные стороны, как шипы. Когда они стали знаменитыми, их внешний облик изменился».

Роберт Марлоу: *На их ранних выступлениях всегда было весело. Транспортом им служил большой белый фургон «форд транзит» парня по имени Лоуренс Стюарт. Я помню, после одного особенно лихого сета в «Бриджхаусе» в кузов набилась целая куча народа — паб находился у черта на куличках где-то в глубине восточного Лондона. Мы туда еле втиснулись во всем своем «парадном» убранстве и в итоге беспомощно смотрели, как футляр с синтезатором Винса подъезжает к самому краю кузова. И что вы думаете, эта хреновина в итоге выпала на дорогу! Мы остановились, и тут надо было видеть Винса — он побледнел как смерть. Мы побежали к футляру, ожидая увидеть внутри только*

порванные провода и сломанные клавиши. Синтезатор был в полном порядке!

«Скорее уж мы сами выпадали из фургона», — фыркает Винс Кларк, однако подтверждает, что рассказанное Робом — правда: «Лоуренс был строителем, и у него был „форд транзит“, так что он возил нас на все наши лондонские концерты».

Гэри Смит: *Кажется, какое-то время Пол Редмонд выступал в роли их менеджера. У одного из его друзей был фургон, а тогда любой, у кого был фургон, считался ценным другом — надо же было как-то перевозить оборудование!*

На вопрос о том, был ли Пол Редмонд менеджером «Composition Of Sound», Винс Кларк отвечает: «А, ну как же. Пол Редмонд! Он был приятелем Дэйва, так что скорее уж он был менеджером Гэана. Он был одним из парней, которые ходили в „Блиц“ — вероятно, он и привел туда Дэйва. Он был каменщиком, а им тогда хорошо платили, так что он многое мог себе позволить — когда он играл с группой Роба Аллена, у него было целых два синтезатора!»

К тому времени с виду уступчивый Энди Флетчер заполучил инструмент, идеально подходящий для его басовых партий. «Он уже купил себе бас-гитару, но мы убедили его купить приличный синтезатор», — утверждает Винс Кларк. В случае с Флетчером приличным синтезатором был весьма недешевый для 1980-го года — 295 фунтов — «Moog Prodigy», замечательный двухосцилляторный непрограммируемый аналоговый монофонический синтезатор.

На этом изменения не закончились. Для участия в «рок-ночи», организованной в джаз-клубе Ронни Скотта в лондонском районе Сохо 29 октября 1980-го, неуклюжее «Composition Of Sound» было заменено модным (в буквальном смысле слова) названием «Depeche Mode».

Мартин Гор: *Название «Depeche Mode» придумал Дэйв. Он занимался демонстрацией товаров и дизайном одежды и использовал журнал «Depeche Mode» в качестве справочного материала. Это означает «быстрая мода» или «модное послание»*[31] *— мне нравится, как это звучит.*

Ди Дай: *Дэйв Гэан страшно ругался, когда люди произносили это название как «депеше мод», да еще непременно с гнусавым эссекским выговором, и настаивал, что последняя «е» в «depeche» не произносится. Он позаимствовал это имя у французского журнала о моде, который красовался на библиотечных полках в его колледже.*

Ди Дай посетила это показательное выступление у Ронни Скотта: «Мы приехали в клуб в кузове фургона с их

оборудованием. Атмосфера в клубе перед началом концерта была довольно напряженной: Дэйв волновался, зная, что в зале присутствуют представители рекорд-лейблов; Винс сохранял относительное спокойствие и больше переживал за свое, как он это называл, „electrickery“. Кто-то нервно расхаживал по комнате, кто-то глушил пиво. По моим воспоминаниям, сам концерт прошел не хуже, чем мы рассчитывали. Мы исполняли свои угловатые па, приветствовали песни радостными воплями и сумели подбить часть зрителей вместе с нами раскачиваться из стороны в сторону и притопывать. После шоу Дэйв был очень возбужден — он сказал, у него было хорошее предчувствие».

Винс Кларк: *Тут-то и началось настоящее развитие действия! Только что мы играли в «Крокс», и вот уже мы выступаем в Лондоне! События развивались стремительно.*

Джо Гэан тоже чувствовала, что удача наконец повернулась к «Depeche Mode» лицом: «Я была с Дэйвом, когда „Depeche“ начали играть свои первые концерты в „Крокс“ и „Бриджхаусе“. Это были потрясающие вечера в окружении восторженных друзей. „Depeche Mode“ были такими крутыми, такими необычными. После нескольких концертов о них заговорили, и тогда в их аудитории появилось много новых лиц. Жалко, что многие их приятели не ходили на концерты. Но Стив Хилл по-прежнему возил нас в своем фургоне, перетаскивая оборудование с одной площадки на другую».

14 ноября 1980-го, когда Дэйв все еще учился в Саутендском техническом колледже, член студенческого совета Ларри Мур устроил там вечер живой музыки. «Главным номером была регулярно появлявшаяся в музыкальной колонке бэзилдонской „Ивнинг Эко“ группа „The Leapers“, на которую возлагали большие надежды, — рассказывает Ларри. — А всего в списке было шесть групп. „Depeche Mode“ были третьими по списку и, безусловно, лучшими. После концерта, когда я стоял в раздевалке и раздавал всем кулоны на скидки на фаст-фуд, ко мне подошел Дэйв, и я спросил, не хотели бы они выступить снова, раз уж они так здорово сыграли. Гэан пристально посмотрел на меня и сказал, что они согласны выступать только в качестве заглавной группы. „Ха! — фыркнул я и отвернулся. — Ну не настолько уж вы хороши“. Таким образом, я стал человеком, который сказал, что „Depeche Mode“ недостаточно хороши для роли хедлайнера в Саутендском колледже. А ведь в чем-то я был прав!»

В том же месяце «Depeche Mode» удостоились первого упоминания в прессе. «Им осталось только сменить прикид, — писала бэзилдонская газета „Ивнинг Эко“. — Многие из

расфуфыренных футуристических поп-групп в подметки не годятся этим четверым бэзилдонским парням. „Depeche Mode“ далеко пойдут, если кто-нибудь подкинет им адрес хорошего портного».

Роберт Марлоу: *Однажды в местной газетенке «Ивнинг Эко» появился потрясающий заголовок: «Осталось только сменить прикид». Конечно, подобные издания всегда используют броские фразы вроде «Эти модники далеко пойдут» и тому подобных, но мы и правда выглядели, как полные идиоты! Весь этот макияж и прически смотрелись совершенно нелепо. Помню, моя тогдашняя девушка как-то сказала: «Мужчины совершенно не умеют краситься — они смотрят на свое лицо в упор и никогда не крутятся перед зеркалом, чтобы увидеть себя с разных сторон». Мартин и Флетч по-прежнему работали, и, когда «Depeche Mode» давали свои первые концерты в «Бриджхаусе» или где-то еще, им приходилось прямо из рабочих костюмов переодеваться в свои футуристические наряды, что было довольно забавно. Помню, однажды мы с Флетчем ходили по магазинам — в то время была повальная мода на туфли-балетки, — мне повезло, мне их и так приходилось носить на уроки актерского мастерства. В общем, мы нигде не могли найти нужный размер — вы бы видели ножищи Флетчера. Так что ему пришлось выйти на сцену в гольфах и мохнатых тапочках.*

Дэйв Гэан тоже был не прочь посмеяться над «преступлениями против стиля» его товарищей по группе: «Энди надевал бриджи, футбольные гетры и тапочки — умереть со смеху. У Мартина пол-лица было раскрашено белым. А Винс выглядел как вьетнамский беженец: автозагар, черные волосы и узкая повязка вокруг головы».

Винс Кларк: *Флетчер, Мартин и я ничего в этом не понимали. Это Дэйв был стилистом! Я помню, что тогда было мода на тапки для занятия карате, ну, такие мягкие черные тапки без шнурков. Так что у каждого из нас было по паре таких, кроме Флетчера. Он не нашел своего размера и в итоге выходил на сцену в тапочках.*

Тогда же Винс решил сменить фамилию, вследствие чего стал известен миру как Винс Кларк. Как выяснилось, это было вынужденной мерой во избежание весьма неприятной ситуации: «Когда мы получили свою первую рецензию, я написал в местную газету, приложив к письму фотографию с нашей фотосессии в серых пальто, которую провел в моем гараже Пол Крик. Мы записали интервью, и вдруг я понял, что, если мое имя появится в газете, у меня будут проблемы, потому что я все еще получал пособие по безработице. Так что я в панике позвонил в газету и

попросил не печатать мое настоящее имя».

Но почему Кларк? «В тот момент друг Дэйва Гэана, Пол Валентайн, увлекался американской музыкой пятидесятых годов. Был тогда один популярный диджей по имени Дик Кларк. Я подумал: ну, не могу же я назваться Диком Кларком — никто не поверит, что меня зовут Дик. Так что я позаимствовал у него только фамилию и стал Винсом Кларком».

Причудливые песни, привлекательный фронтмен и яркое название у них уже были; все, что им было нужно, — это контракт на запись.

Глава V
Курс на ультрапоп

Своему успеху мы во многом обязаны Дэниелу Миллеру. Думаю, подпишись мы на лейбл-мэйджор, сейчас нас бы тут не было.

Энди Флетчер, 2001

Похоже, соперники «Depeche Mode», электропоп-дуэт из Лидса «Soft Cell», не особенно расстроились, получив в августе 1980-го не слишком радушный прием от эссекской публики, — в том же году они записали свою первую долгоиграющую пластинку «Mutant Moments», выпущенную ограниченным тиражом при финансовой поддержке матери Дэйва Болла, клавишника. Несмотря на то, что пластинка не попала в чарты, ее самиздатовское обаяние привлекло внимание Стивена Пирса, также известного как Стиво, семнадцатилетнего недоучки, работавшего диджеем в Лондоне и пытавшегося сделать себе имя на составлении еженедельного Futurist Chart для популярного британского журнала «Sounds».

Стиво создал свой собственный рекорд-лейбл с не подчиняющимся правилам правописания названием «Some Bizzare» (искаженное «bizarre» — странный, причудливый, ненормальный) и планами по выпуску сборника малоизвестных футуристических групп, включая «Soft Cell». Также он положил глаз на «Depeche Mode», которых впервые увидел, скорее всего, в ту самую неудачную для «Soft Cell» ночь в «Крокс». «Стиво тогда был менеджером „Soft Cell“, так что, наверное, на их выступлении мы его и встретили», — рассуждает Винс Кларк.

11 ноября 1980 года все еще не подписавшие контракта ни с одним лейблом «Depeche Mode» играли в «Бриджхаусе» на разогреве у Фэда Гэджета (творческий псевдоним Фрэнка Тови) с лейбла Mute.

Винс Кларк: *Мы выступили перед Фэдом Гэджетом, а потом к нам в гримерку зашел Стиво и сказал: «Слушайте, мы тут устраиваем тур „Some Bizzare“, вам это было бы интересно? Хотите заключить контракт с этим лейблом?» Следом за ним зашел Дэниел Миллер, мы его знали по «T.V.O.D.», би-сайду с сингла «Warm Leatherette». Это был сложный выбор. Стиво сказал: «Слушайте, если вы подпишетесь на „Some Bizzare“, я смогу заполучить вам место на разогреве у „Ultravox“». В общем, это*

было действительно непростым решением! Но почему-то мы решили выбрать Дэниела. А он сказал: «Для начала просто выпустим сингл».

«Мы готовы были подписать что угодно, лишь бы выпустить пластинку, — говорит Винс. — Группа единогласно решила, что Дэниел Миллер вызывал у нас больше доверия, потому что сказал, что, если какую-то из сторон не устроит другая, мы просто разойдемся».

Воспоминания Дэниела Миллера совпадают с рассказанным Кларком: «С тех пор, как я впервые увидел Кларка и Гэана в магазине „Rough Trade“, прошло несколько недель или даже месяцев. Fad Gadget играл в „Бриджхаусе“ в Кэннинг-тауне, и Терри Мерфи, парень, который отвечал там за музыку, поставил „Depeche Mode“ ему на разогрев. По-моему, сочетание было никудышное, но именно на этом концерте я впервые увидел „Depeche“. Я пошел в гримерку и сказал: „Давайте выпустим сингл“, а они ответили: „Ну давай“ — вот и все. Нет, ну, наверное, разговор был подольше. Я им говорил: „Вы можете стать поп-звездами. То, что вы делаете, просто потрясающе; это поп-музыка, но звучит она очень свежо. Мы пока не выпускали поп-хитов, но я в вас верю. Давайте выпустим сингл и посмотрим, как оно пойдет. Я не хочу обязывать вас к чему-то большему, потому что я пока сам не знаю, что из этого получится“. Так что все было предельно просто».

Такой либерализм и невмешательство со стороны Миллера выглядят чем-то невероятным на фоне жесткого и прагматичного подхода, свойственного музыкальной индустрии наших дней, заправляемой крупными корпорациями.

Энди Флетчер: *Он ничего не предлагал — никаких контрактов. Но мы ему поверили, потому что нам нравился и он сам, и музыка с его лейбла. К тому же по каким-то загадочным правилам у нас совершенно не было денег; мы по-прежнему работали — ну, точнее. Винс сидел на пособии, а Дэйв все еще был в колледже.*

«Я не понимал, зачем нам контракт, — говорит Миллер, возвращаясь к прошлому. — Я думал — если ты честен с музыкантами, платишь им, не ограничиваешь их свободу и при этом изо всех сил стараешься раскрутить их записи, то зачем заключать контракт, зачем втягивать в это дело юристов? Мне это казалось неприличным».

Пол Морли из «New Musical Express» заключает, что «встреча с Дэниелом Миллером была из категории случайностей, о которых потом рассказывают легенды», однако ситуация «Depeche Mode» с лейблом была далеко не такой простой, как утверждал

Миллер. Стиво продолжал увиваться за группой и вскоре сделал предложение, от которого сложно было отказаться. Его запланированный сборник «Some Bizzare Album» был на подходе, Стивен страстно желал заполучить на него песню «Depeche Mode», и парни с большой радостью приняли предложение.

Прошло два с лишним десятилетия, но глаза Винса Кларка по-прежнему горят от возбуждения при воспоминании о том случае: «И тут вдруг нам говорят: „Можете записать трек для нашего сборника?“ Потрясающе!»

Дэйв Гэан: *Мы в то время вообще ничего не записывали. Стиво обратился к нам и спросил, не хотим ли мы включить свой трек в этот сборник, и мы подумали, что это было бы хорошо.*

Тем временем Миллер и Стиво предположительно заключили неофициальное соглашение. По уговору, Миллер продюсировал «Memorabitia», первый сингл «Soft Cell» после подписания контракта с «Phonogram» в 1981-м, и дебютную запись, «Photographic», для сборника Стивена «Some Bizzare Album» в ноябре 1980-го.

Дэниел Миллер: *«Depeche Mode» ни разу не были в студии до того, как я начал с ними работать. Честно говоря, у меня у самого опыта в этом деле было немного. Мне казалось, что по сравнению с ними я был очень опытным продюсером, но это было не так. Но думаю, я все же помог им добиться желаемого звучания при тех скромных технических возможностях, что были в нашем распоряжении. Я старался показать им все их возможности.*

Винс Кларк: *Я помню лондонскую студию «Tape One»; надо сказать, выглядела она впечатляюще. Помню, что там было довольно темно. Кажется, как-то Стиво заглянул туда, чтобы послушать «Photographic», и его стошнило на микшерный пульт! Я сам не видел, но это так засело в моей памяти, что мне кажется, будто я там был.*

Сам Стиво считает, что Винс, возможно, путает это происшествие с тем событием, которое произошло, когда Миллер работал над записью «Soft Cell»: «Я зашел в маленькую студию в Ист-энде. Было 10.30 утра. Я был пьян. Это был день рождения Дэниела Миллера, и он всю ночь не спал. Я сказал: „С днем рожденья, Дэниел“, а его стошнило прямо на пол. Вонь была страшная. Думаю, именно это придало записи такое грязное звучание».

Но оставим пищеварительные проблемы в покое. Что по-настоящему впечатлило Винса Кларка, так это технологические навыки Миллера. Позже Дэниел рассказывал, что Винса сразил наповал его обожаемый, купленный по дешевке у Элтона Джона синтезатор «ARP 2600» — сложная, старомодная полумодулярная

модель, позволяющая пользователю комбинировать отдельные звуковые модули, и особенно входящий в систему аналоговый секвенсор.

Дэниел Миллер: *Мой «ARP Sequencer» был синхронизирован с пленкой, и Винсу это казалось просто невероятным. Там было всего шестнадцать нот, но синтезатор давал очень много возможностей для творчества. Я помню, как в первый раз показал его Винсу; он был совершенно очарован, и в итоге все раннее развитие «Depeche Mode» было завязано на секвенсоре «ARP» — парни не на шутку им увлеклись. В отношении структуры и аранжировок я давал им полную свободу, потому что считал, что песни у них отличные, и хотел запечатлеть их на пленке так, как ребята считали нужным.*

Винс Кларк: *Конечно, столько раз отыграв «Photographic» живьем, мы знали ее безупречно. Я помню, что мы использовали секвенсор, так что Флетчеру больше не надо было играть басовые партии. Этот секвенсор можно было синхронизировать с ударными и всеми остальными партиями, что было замечательно. Только Мартин по-прежнему исполнял свои партии сам — он играл достаточно хорошо, чтобы успевать за всей аппаратурой, а мы с Флетчером просто использовали секвенсор, чтобы вызывать нужные ноты.*

К ужасу Винса, его «Kawai S100F» решительно отказался от сотрудничества с техникой «ARP», так что для секвенсирования своих партий Винс, скорее всего, был вынужден использовать один из синтезаторов Миллера.

Винс Кларк: *Когда мы впервые встретили Дэниела, он показал нам, как работает секвенсор, и я подумал: «Отлично. Подключу-ка я к нему „Kawai S100F“». Но ничего не вышло! Уже потом я разобрал эту штуковину и обнаружил, что входные гнезда ни к чему не были подключены! Они там были только для виду.*

Обсуждая вклад «Depeche Mode» в «Some Bizarre Album» после его выхода 31 января 1981-го, журналист Пит Силвертон прокомментировал «Photographic» следующим образом: «Ваш трек звучит куда оптимистичнее, чем остальные песни на этом сборнике. Они все словно бы посвящены теме уныния».

Дэйв Гэан: *Да мы тут ни при чем. Просто Винс не пишет мрачных песен.*

Благодаря верному «Korg KR55» Дэниела Миллера — «очень крутой драм-машине с функцией автозаполнения», как выразился Винс Кларк, — версия «Photographic», ставшая известной как «Some Bizzare version», имела быстрый темп и звучала почти так же, как в живом исполнении, только плотнее и с Дэйвом Гэаном в

роли электроперкуссиониста. По мнению Роберта Марлоу, «записав басовые партии и разные куски, секвенсированные Дэниелом Миллером, на пленку, они вышли на новый уровень. Раньше-то они играли кое-как, случалось, что и фальшивили — хотя все равно звучало очень хорошо. Я страшно им завидовал».

Крис Бон из «New Musical Express» заключил, что дебютная запись «Depeche Mode» была «очень уверенной, аккуратно скомпонованной, с отличными переплетающимися синтезаторами мелодиями и пульсирующим ритмом. К минусам можно отнести разве что текст в духе футуризма тридцатых годов». Вообще, если взять открывающий куплет, то в чем-то Бон был прав: «A white house, a white room / The Programme of today / Light on, switch on / Your eyes are far away / The map represents you / And the tape is your voice / Follow all along you / Till you recognise the choice» («Белый дом, белая комната / Программа на сегодня / Включи свет, нажми на кнопку / Твои глаза далеко / На карте твое изображение / На пленке — твой голос / Следуй за собой / Пока не осознаешь выбор»).

С другой стороны, в интервью с «The Face» Винс Кларк как-то признался, что в тексте его интересовала скорее фонетика, чем семантика: «Мне нравится, как слова сочетаются и рифмуются. Когда я сочиняю фразу, я думаю о том, насколько легко будет ее спеть, как она будет сочетаться с мелодией. Я думаю, в том стиле, в котором мы работаем, полезно использовать определенные слова. Слова ведь могут быть очень модными. Можно я приведу пример? Подходящие слова для хорошей электронной песни — „fade“, „switch“, „light“, „room“, „door“ и все в такой духе. „Fade“ вообще отличное слово. Идеальное слово для восемьдесят первого».

Несмотря на то, что все группы на сборнике Стиво были причислены к футуристам, Дэйв Гэан поспешил опровергнуть принадлежность «Depeche Mode» к этому движению: «Все эти группы из одной тусовки и никогда уже ее не покинут. Разве что у „Soft Cell“ есть неплохие шансы выбраться оттуда. Я не люблю ныть, но „Naked Lunch“ уже сто лет делают одно и то же! Мы пишем поп-музыку — электро-поп, так что не стоит судить о нас по появлению на том сборнике. Достаточно послушать саму песню, чтобы понять, что мы к футуризму не имеем никакого отношения».

Еще до выхода «Some Bizzare Album» «Depeche Mode» снова оказались в студии с Дэниелом Миллером, записывая тот самый сингл, который Гэан упомянул в первом большом интервью группы журналу «Sounds».

Местом записи на этот раз стала «Blackwing Studios» звукоинженера Эрика Рэдклиффа, расположенная на юге Лондона в здании бывшей церкви Всех Святых на Пеппер-стрит, 1. Дэниел Миллер уже бывал там во время работы над своим проектом «The Silicon Teens». Миллер выбрал эту относительно дешевую студию из-за наличия большой аппаратной: при отсутствии живых инструментов ему просто нужно было место, чтобы разместить свою коллекцию аналоговых синтезаторов, которая на тот момент уже включала в себя так впечатливший Роберта Марлоу «Korg 700S». «Blackwing Studios» и «Depeche Mode» оказались хорошим сочетанием — запись сингла «Dreaming Of Me» с би-сайдом «Ice Machine» заняла всего пару дней.

Винс Кларк: *Во второй раз записываться в настоящей студии было захватывающе. Когда там записывался Дэниел, там еще было восемь дорожек, но к нашему приходу их стало шестнадцать! В один из тех дней мы устроили большую вечеринку в Бэзилдоне, так что, когда мы вернулись в студию записывать би-сайд, мы все мучились похмельем.* (Доказательства того, что во время записи «Dreaming Of Me» группа неплохо проводила время, можно найти на CD-переиздании дебютного альбома «Depeche Mode» «Speak & Spell». Во время постепенного затихания этой песни — скорее всего, благодаря ошибке инженера звукозаписи — явственно слышны чьи-то радостные возгласы и даже парочка тех самых фальшивых нот, о которых упоминает Роберт Марлоу. — *Дж. М.*)

Даже не слишком эмоциональный Винс Кларк не мог сдержать возбуждения, когда два его творения оказались увековечены на виниле: «Я помню, что, бродя по Лондону, боялся, что меня собьет машина и я пропущу все самое интересное. Я думал: „Вот обломно было бы попасть под машину именно сейчас“. Я стал осторожнее на переходах, до того это было потрясающе!»

Что до выбора треков для дебютной семидюймовки «Depeche Mode», то, как разъясняет Винс Кларк, «за это отвечал Дэниел. Мы решили, что как он скажет, так и будет».

Кто-то считает, что Дэниел Миллер изначально рассматривал «Depeche Mode» как способ воплотить в жизнь задуманный им проект «The Silicon Teens». Разумеется, самого Миллера эта теория не интересует: «Идея „The Silicon Teens“ отчасти совпадала с моими надеждами на будущее „Depeche Mode“, но я не собирался никому ничего навязывать или насильно превращать „Depeche Mode“ в „The Silicon Teens“. К тому моменту, когда я впервые их увидел, у них уже было свое собственное звучание, и оно меня потрясло. Так что я определенно не создавал их по своему образу и подобию, просто их образ очень удачно совпал с

образом, придуманным мной ранее.

У меня было определенное видение того, как могла развиваться тогда электронная музыка; можно сказать, я надеялся, что раз я сам так увлекаюсь синтезаторами, то новые группы тоже в первую очередь будут обращаться именно к ним, а не гитаре и ударным. В этой области все еще было так много новых и неисследованных возможностей, в то время как рок-музыка, за редкими исключениями, ходила по кругу с самого начала шестидесятых. Поп-музыка и другие, более экспериментальные стили предоставляли куда больше способов движения вперед, создания чего-то необычного. У нас была возможность совершить одно из тех открытий, о которых я мечтал».

Остановившееся было развитие событий со Стиво в конце концов обернулось туром «Bizzare Everrings» в поддержку «Some Bizarre Album». В рамках этого турне «Depeche Mode» выступили в Лидсе («Уэрхаус», 2 февраля 1981) и Шеффилде («Лимит Клаб», 3 февраля 1981). Винс Кларк нашел тур не особенно полезным для здоровья: «Мы дали четыре или пять концертов, а все остальное время пытались урвать хоть немного сна. Правда, вместо кузова форда „транзит“ мы теперь путешествовали в кузове-фургоне».

Возможно, именно недостаток сна повлиял на впечатления Энди Флетчера, рассказавшего журналу «Look In» вскоре после тура, что «с северянами было так тяжело — они очень сильно отличаются от южной публики. Они не реагировали, потому что не знали наших песен. Правда, ближе к концу они все как с ума посходили».

Дэйв Гэан: *Я думаю, все дело в характере северян. Они сначала внимательно вслушиваются, оценивают. А в Лондоне все сходу начинают беситься!*

Позже в ответ на вопрос, почему «Depeche Mode» выбрали Дэниела Миллера и «Mute», а не Стиво и «Some Bizzare», Винс Кларк ответил: «Возможно, Стиво и показался нам странноватым, но не забывайте, что мы не заключали никаких контрактов ни с тем, ни с другим. Это было обычное устное соглашение: „Хотите сингл? Пошли в студию“. Он договорился со студией, а мы просто пришли и записали сингл».

Кларк не ошибся, назвав Стиво странным. По слухам, глава «Some Bizzare» счел остроумным устроить в своем роскошном лондонском офисе часовню и исповедальню для подопечных лейбла. Подобные выкрутасы едва ли могли понравиться тем, кто половину детства провел в церкви.

Кларк не переставал искать площадки для выступлений и сумел заполучить для «Depeche Mode» место в их первом

престижном лондонском шоу, на разогреве у «Ultravox», которых теперь возглавлял Мидж Юэр, в рамках вычурного «Валентинова бала» Стива Стрейнджа и Расти Игана. Набор электронных проектов был весьма эклектичен и помимо «Depeche Mode» включал танцевальную группу «Shock», специализировавшуюся на так называемом робот-стайле, и коллектив «Metro», о котором никто толком и не слышал. Это шоу, состоявшееся в кинотеатре «Рейнбоу» 14 февраля 1981 года, Дэниел Миллер считает первым большим концертом в движении «новых романтиков».

«Depeche Mode» были на высоте: кайф от игры перед большими аудиториями оказался сильнее страха Кларка перед переходом на новый уровень. Как признался Винс Кларк, они «принимали много „спидов“, отчего происходящее становилось еще более захватывающим. Ты буквально превращался в комок нервов. Понимаете, нам было не до того, чтобы рефлексировать на тему „А не облажались ли мы?“. Нет, нет, мы им нравились!»

Мартин Гор: *Я знал о наркотиках, но был довольно «правильным». Я был против наркотиков, и если кто-то употреблял их рядом со мной, я уходил. Я просто не хотел со всем этим связываться. В то время это было для меня вопросом морали — не знаю почему. Возможно, это был страх, потому что я всегда был довольно тихим и забитым и никогда ничего подобного не пробовал. Я просто не хотел в этом участвовать.*

По мнению Винса Кларка, стимуляторы были единственным нововведением, а в остальном формула оставалась все той же: «Мы продолжали играть так же, как и всегда, в сопровождении драм-машины „Boss Dr Rhythm“. Флетчер всегда играл басовые партии, потому что привык играть на бас-гитаре; Мартин играл все главные риффы, потому что умел играть на клавишных; а я был где-то посередине».

Рецензии, последовавшие за выпуском «Dreaming Of Me» 20 февраля 1981, в целом обнадеживали. Бетти Пейдж из «Sounds» назвала песню «глубокой, осмысленной, тяжелой и претенциозной», а Крис Бон из «New Musical Express», напротив, рассудил, что «несмотря на нарциссизм названия, „Dreaming Of Me“ в своей прелестной непритязательности и причудливости напоминает „Orchestral Manoeuvres In The Dark“. Отстраненный вокал, холодный автоматический ритм и сахарная мелодия. Три минуты удовольствия».

Авторы глянцевого «Smash Hits» тоже изначально были настроены благосклонно. Сначала они положительно высказались о лондонском выступлении «Depeche Mode» в «кабаре Футура» 16 февраля 1981-го, которое Пол Морли из «NME» назвал

«замороженным», затем обласкали «Dreaming Of Me»: «Из-за стиля музыки „Depeche Mode“ и их очевидного вкуса к макияжу и стильной одежде их можно принять за завсегдатаев клуба „Блиц“, однако на самом деле они явно затмевают многие более известные группы благодаря своей способности сочинять отличные мелодии и правильно с ними обращаться. „Depeche Mode“ играют нечто среднее между радостным синтипопом „The Silicon Teens“ и более серьезными личностными песнями Фокса, Ньюмана и им подобных.

Две из этих жемчужин уже вышли на виниле, и восхитительный сингл „Dreaming Of Me“/„Ice Machine“ безоговорочно рекомендуется всем. Мелодичный, умный, стильный, энергичный — он заслуживает настоящей славы. Вы должны его купить!»

Текст, сообщающий, что «„Depeche Mode“ выглядят от силы на четырнадцать, но утверждают, что им за восемнадцать», сопровождается фотографиями группы, по которым видно, что, несмотря на сделку с «Mute», в финансовом отношении для группы ничего не изменилось. Винс и Мартин изображены стоящими бок о бок возле своих старых «Kawai S100F» и «Yamaha CS5», покоящихся на возвышении, подозрительно напоминающем большую картонную коробку.

Благодаря ди-джеям «BBC Radio One» Питеру Пауэллу и Ричарду Скиннеру «Dreaming Of Me» начали крутить по радио, и через несколько недель после выхода сингл достиг 57-й строчки британского чарта синглов — неплохой результат, учитывая, что «Mute Records» не обладали тем финансовым влиянием и сетью распространения, которые были у лейблов-мейджоров. Надо сказать, одно первое место синглу все же досталось — он возглавил чарт независимых синглов журнала «Sounds»; более того, 26 сентября 1981-го он все еще удерживал 27-ю позицию, по праву став главным независимым синглом года.

Вскоре «Depeche Mode Information Service», фактически первый официальный фан-клуб группы, решил выпустить брошюру «Личные факты». На вопрос о его главном жизненном достижении Дэйв Гэан ответил: «„Dreaming Of Me“ на „Radio One“».

С другой стороны, ответы остальных участников группы на тот же вопрос о достижениях раскрывают интересные подробности. Так, ответом Винса Кларка было «экзамен на водительские права», Энди Флетчера — «первое место в юношеском разряде Бригады мальчиков», Мартина Гора — «у меня их мало». Наводят на размышления и перечисленные ими цели: «успех» (Дэйв Гэан); «нет такого» (Винс Кларк); «научиться

лучше играть на клавишных» (Энди Флетчер) и «стать миллионером» (Мартин Гор).

«Когда „Depeche Mode“ начали обретать популярность, это был переход в другое измерение, — сказал Дэниел Миллер журналу „Sound On Sound“ в 1998-м. — Я никогда не имел дела с хитами, а тут я только начал работать с группой, а за ребятами уже начали гоняться все лейблы в стране. Парни были очень молоды, к ним ломились представители всех этих компаний, и я чувствовал себя за них в ответе. К тому же все мейджоры говорили, что у „Mute Records“ не может быть хитов, и мне захотелось доказать, что они ошибаются! Это прибавило мне решимости».

По замечанию Стива Тейлора из «Smash Hits», «то, что ранее безразличные мейджор-лейблы внезапно вспомнили, что у них есть демо-запись и телефонный номер „Depeche Mode“, очень способствовало поднятию самооценки и членов группы, и Дэниела Миллера».

Энди Флетчер: *В первый год мы таскали везде эти демо, и никому не было до нас дела. Потом вдруг все до единого представители отделов по подбору артистов и репертуара начали на нас охотиться, а мы почему-то предпочли им парня, который не обещал ни денег, ни контракта, зато нам нравилась музыка на его лейбле.*

Это было смешно, потому что, когда я был в Нью-Йорке, я встретил Роджера Эймса из «Is land Records». Сейчас он председатель «Warner Music Group», а двадцать лет назад мы вместе пили пиво в бэзилдонском пабе и он пытался уговорить Криса Вриггса и Марка Дина заключить с нами контракт. Впоследствии Марк Дин убедил «What!» подписать худший контракт в истории. А ведь на их месте могли бы быть мы!

Встреча в пабе запомнилась Мартину Гору по той же причине: «В числе тех, кто за нами гонялся, были люди с „Polydor“ и еще некий Марк Дин, который позже подписал тот печально знаменитый контракт с „Wham!“».

Винс Кларк: *Это началось после выхода «Some Bizzare Album». Они неожиданно заинтересовались нами, когда у нас появился релиз, а футуризм начал набирать обороты. Тогда к нам все и потянулись.*

Мартин Гор: *В то время нас обхаживали несколько мейджоров, и они предлагали нам сумасшедшие деньги — в то время у нас такие суммы в голове не укладывались: Винс жил на пособие по безработице, Дэйв учился, а мы с Энди едва протягивали от получки до получки.*

Винс Кларк: *К нам на концерты начали ходить представители*

«London Records» и прочие подобные личности, которые хотели с нами пообщаться. Ноу нас не было ни адвоката, ни менеджера, так что некому было заключать для нас сделки. Тогда это выглядело как шальные деньги. Это звучит ужасно, но я помню разговор с издателем, который предлагал мне десять тысяч фунтов за весь мой прижизненный труд — а я поверить не мог такой удаче!

Крошечная независимая компания Дэниела Миллера, офисом которой еще год назад служила квартира в лондонском районе Голдерс-Грин, где жили Дэниел и его мать, успела переехать в однокомнатный офис на Декой-авеню, 16 как раз к выходу «Dreaming Of Me».

«Мы просто хотели сделать запись, — говорит Мартин Гор, объясняя, чем так привлекала их „Mute“. — Само по себе это событие казалось нам таким захватывающим, что ничего больше нам и не требовалось. Мы не хотели связываться с большой звукозаписывающей компаний, а „Mute Records“ тогда заслуживала доверия, как никто: там были Фэд Гэджет, „The Normal“ и „The Silicon Teens“ — вся та музыка, которую мы слушали. Далеко не все лондонские пластинки были так уж хороши, но все, что выходило на „Mute“, даже те записи, которые не добивались большого успеха, было весьма достойным; думаю, это нас и убедило».

Мартин Гор: *Мы тогда очень тщательно обдумывали свои действия; мне кажется, это Винс решил, что нам стоит работать с «Mute» — и я по сей день ему за это благодарен. Мы его послушались, потому что мы тоже были фанатами «Mute». Но я думаю, что именно Винс больше всего повлиял на наше решение, и это было большой удачей.*

Деб Манн: *Решение принял Винс. Были и другие заинтересованные лейблы, но он выбрал «Mute». Насколько я помню, Дэниел собирался дать Винсу право голоса, подпишись группа на его лейбл, в то время как на каком-нибудь крупном лейбле парням просто говорили бы, какой сингл им надо выпустить, какие песни включить в альбом и так далее. Винсу бы такое не понравилось.*

В самом первом интервью «Depeche Mode» журналу «Sounds» (номер от 31 января 1981 года) Винс Кларк и в самом деле отозвался об их знакомом из «Mute» весьма лестно: «На „Mute“ у нас будет больше шансов. Дэниел уже успел хорошо себя зарекомендовать, и к тому же нам нравится, как он работает. Мы выслушали представителей других компаний, посмотрели, что они нам предлагают, но сотрудничать решили с ним. Он добился успеха с «The Silicon Teens», а мы на них чем-то похожи. У

Дэниела нюх на подобные вещи. Мне кажется, его недооценивают».

В интервью для «New Musical Express» в августе того же года еще один из участников, чье имя не указано, рассуждает о загадочной личности, коей являлся — и является до сих пор — Дэниел Миллер: «Мы появились как раз тогда, когда все большие лейблы искали себе группу из числа футуристов. Мы были очень близки к заключению договора с мейджором. Но с Дэниелом мы можем делать все, что захотим. Если бы нам захотелось, мы могли бы просто записать три минуты шума, а он выпустил бы это синглом. Он выпускает сингл даже тогда, когда знает, что больше тысячи копий ему не продать. Он этим занимается просто потому, что ему это нравится… Я до сих пор не понимаю Дэниела Миллера и не понимаю, как ему удалось заработать хоть какие-то деньги до нас».

Надо отдать должное Дэниелу Миллеру — изначальная одноразовая сделка, которую он предложил «Depeche Mode», действительно была очень честной — тем более что скреплена она была простым рукопожатием, без записи условий, без формальных контрактов. «Это, по сути, сделка пятьдесят на пятьдесят. „Mute“ оплачивает половину стоимости записи, выпуска и всего остального, — объясняет ситуацию Винс Кларк. — Затем запись поступает в продажу, и после уплаты всех издержек оставшиеся деньги, то есть прибыль, тоже делят пополам, и этой схемой я пользуюсь по сей день. Дэниел позаимствовал ее у „Rough Trade“».

Энди Флетчер в «Look In» от 24 октября 1981 года говорит то же самое: «У нас сделка пятьдесят на пятьдесят, так что все делится поровну между нами и лейблом. Мы делим все затраты, но прибыль это оправдывает».

Часть II
Головокружение от успехов

Честно говоря, мы никогда не думали, что окажемся в «Top Of The Pops». Нам нравилось выступать, но мы это делали для себя и друзей, веселья ради. Мы никогда не представляли себя знаменитыми и уж точно не думали, что двадцать лет спустя все еще будем заниматься тем же.

Энди Флетчер, 2001

Глава VI
Инди-Битлз

Нам даже не пришлось ничего делать, понимаете? Все произошло очень быстро. Я пришел к маме и сказал: «Мам, я поверить не могу. На следующей неделе я буду в чертовом „Top Of The Pops“!» Это было просто невероятно.

Винс Кларк, 2001

Судя по тому, что «Depeche Mode» и Дэниел Миллер собрались записать что-нибудь еще только в мае 1981-го, через полгода после их первого визита в «Blackwing Studios», и группа, и продюсер были не прочь просто почивать на лаврах своего первого успеха в независимых чартах.

Энди Флетчер и Мартин Гор не особо стремились бросить привычную работу в Лондоне и посвятить все время музыке. Они, как и Гэан, были рады продолжать жить с родителями.

«Конечно, мы не хотели всю жизнь играть в гаражах, но мы не думали, что это может измениться. А оно вдруг возьми да и изменись, — поведал Энди Флетчер журналу „Sounds“ (выпуск от 7 ноября 1981-го). — Мы никогда не пытались пробиться наверх, не потратили несколько лет на концерты. Когда мы впервые принесли нашему промоутеру Нилу Феррису из „Ferret Plugging“ „Dreaming Of Me“ и он сказал, что это изумительно, мы поверить не могли».

Винс Кларк отпраздновал успех первой записи «Depeche Mode» переездом в двухкомнатную муниципальную квартиру на четвертом этаже на бэзилдонской улице Вендж-Хилл-драйв. Однако его вряд ли можно было обвинить в жизни на широкую ногу. Винс пытался выжать из своего пособия по безработице все, что можно, и в этот период ему пришлось стать очень бережливым. По словам Энди Флетчера, «он был безработным и получал тридцать фунтов в неделю, из которых 29.86 откладывал.

Он покупал одну буханку хлеба в неделю! Винс всегда был целеустремленным; он изначально был движущей силой группы».

Как можно догадаться, столь необходимые авторские отчисления им еще не приходили. «Сначала мы за „Dreaming Of Me“ ничего не получили, — говорит Энди Флетчер. — Заплатили нам уже потом. Правда, Винс получил небольшой издательский

аванс, и у нас появилась сотня фунтов. В общем, денег у нас не было. То есть что-то было, конечно, мы все же работали. Все, чего мы хотели, — это чтобы на пиво хватало и чтобы можно было давать маме десять фунтов в неделю».

Деб Манн: *Винс был очень целеустремленным и очень честолюбивым, и для него это было исполнением давнишней мечты, а на всех остальных это как с неба свалилось.*

Роберт Марлоу: *Винсу было нечего терять, и он шел к своей цели, в то время как парочка Мартин — Флетч, лучшие друзья, в некотором роде просто сбоку пристроились. Гэан вроде бы серьезнее к этому относился, но о нем я немногое могу сказать, потому что так его толком не узнал. Он всегда держался отчужденно.*

Винс после выхода сингла не сидел сложа руки, так что «Depeche Mode» продолжали постоянно выступать. За время полугодового перерыва в записи они сыграли пятнадцать концертов, главным образом на юго-востоке страны, включая состоявшееся 2 апреля выступление — теперь уже в качестве хедлайнера — в Саутендском технологическом колледже, откуда Гэана к тому времени успели «вежливо выставить» за постоянные прогулы, часть из которых была вызвана распухшим концертным графиком группы. Также «Depeche Mode» успели дать два триумфальных клубных концерта в родном Бэзилдоне, в «Свинис» и «Ракеле», соответственно 28 апреля и 3 мая, и даже сыграть на разогреве у самих «Psychedelic Furs» в «Хаммерсмит Пэлэс» 2 июня 1981-го.

Рецензент Уинстон Смит не слишком впечатлился: «„Depeche Mode“ несколько оживили действо достойной танцевальной музыкой. К сожалению, ритмические рисунки их драм-машины и ключевые синтезаторные мотивы неоправданно часто повторяются, так что внимание зрителя неизбежно рассеивается». Ну что ж, по крайней мере, им повезло куда больше, чем открывающей группе «Siam», солиста которой из-за его манеры двигаться на сцене Смит сравнил с «эпилептичным богомолом на галлюциногенах».

В мае «Depeche Mode» вернулись в «Blackwing» с Дэниелом Миллером и несколькими новыми песнями Винса Кларка.

Дэниел Миллер: *Винс горел энтузиазмом и очень быстро разбирался с техникой. Он начинал записывать трек, а я помогал ему со звуками и прочим. Затем с работы приходили Флетч и Мартин с едой на вынос. Мартин шел к игровому автомату, потом говорил: «Мне надо идти в студию? А, ну ладно» — и играл какой-нибудь рифф.*

Мартин был невероятно музыкальным: он за пять минут в

студии мог придумать что-то, что сразу оживляло трек, даже если он играл не основную партию. Классическая ситуация: Мартин в одной руке держит свой обед из китайской забегаловки, а другой играет на синтезаторе, мечтая лишь о том, чтобы нормально поесть.

Начинал складываться внутренний распорядок, принятый в «Depeche Mode» до сих пор.

Винс Кларк: *Полагаю, большую часть времени я проводил в студии с Дэниелом. Я писал песни, а Энди и Мартин заходили после работы. На записи играли все, хотя Флетчер никогда не был блестящим клавишником. Но никто не стал бы забирать у него инструмент и говорить: «Я сыграю басовую партию за тебя» — это была его роль.*

На этот раз честь быть записанными выпала песням «New Life» и «Shout» — первой была уготована судьба стать вторым синглом «Depeche Mode», второй — ее би-сайдом. В музыкальном плане «Shout» представляла собой гудящую блуждающую басовую линию, периодически сменяющуюся мелодичным припевом на фоне грохочущей аналоговой перкуссии, созданной при помощи секвенсеров Миллера. Музыкальный журналист Иэн Крэнна, какое-то время присутствовавший на сессии, в номере «The Face» за июнь 1981-го описал происходящее так: «„Depeche Mode“ любят посмеяться. Этим вечером в маленькой студии звукозаписи на юге Лондона смех слышен часто — в основном благодаря участнику группы Эндрю Флетчеру. Обычно Эндрю не исполняет вокальных партий и теперь мучительно пытается взять и удержать свою ноту в четырехголосной гармонии, которую группа записывает для своего нового сингла „New Life“. „Ищи ее сердцем, Энди“, — подсказывает продюсер Дэниел Миллер через студийную систему связи. „Я пытаюсь сделать это легкими!“ — отвечает бедняга Флетчер».

Злополучная четырехголосная гармония, которая появляется ближе к концу «New Life», удивительно напоминает «Twist And Shout» в версии «The Beatles». На вопрос о возможных предумышленных параллелях с ливерпульской четверкой Винс Кларк отвечает: «Возможно. Мы отовсюду заимствуем. В студии можно использовать наложение и экспериментировать с чем угодно». Действительно, когда Бетти Пейдж, одна из первых сторонников группы, в интервью для «Sounds» спросила Винса о «том любопытном синтезаторном риффе», многократно повторяющемся в «New Life», Винс просто сказал, что это «всего лишь старый ритм-н-блюзовый рифф».

Новый сингл определенно звучал оптимистичнее, чем его предшественник. Дэниел Миллер не врал, говоря о растущем

техническом профессионализме Винса Кларка: аранжировка включала в себя сложную систему мелодичных, по-видимому, секвенсированных синтезаторных партий. «Я думаю, к тому времени Дэниел знал свое оборудование немного лучше», — констатировал Винс Кларк.

Дэйв Гэан был, как обычно, лаконичен: «„Dreaming Of Me“ многому нас научил, мы пришли в „Blackwing Studios“ и хорошенько потрудились над „New Life“».

Сингл «New Life» с эффектной черно-белой обложкой, на которой некто вылезает из разреза в огромном яйце (творение младшего брата Винса, Родни, изучавшего в то время искусство в Саутендском технологическом колледже), был выпущен 13 июня 1981 года.

Двумя днями раньше сессия «Depeche Mode» для «Richard Skinner Evening Show» прозвучала на «BBC Radio One». Как ни странно, свой новый сингл они там не сыграли. Вместо него группа исполнила «Photographic», песню Винса Кларка «Boys Say Go», а также два сочинения Мартина Гора: «Tora! Tora! Tora!» и инструментальную «Big Muff» (возможно, названную в честь популярной американской педали дисторшна).

Несмотря на то, что в своих сочинениях Гор использовал те же мелодические элементы, что и Кларк, позже он высказывал сомнения по поводу тех песен: «Я не считаю эти песни своими. Я тогда просто пытался писать что-то под стать тому, что выходило у Винса»[32].

Реакция музыкальной прессы на «New Life» была весьма положительной: «Именно так должен звучать настоящий синтипоп», — восторгался Стив Рэпид в «Hot Press»; Эдвин Паунси из «Sounds» дал более объективную оценку: «отчаянная попытка на ощупь в темноте найти выключатель, который, будем надеяться, зажжет звезду».

Спустя три недели после выхода «New Life» пробился в британский «Top 30». По иронии судьбы, в эфире «BBC Radio One» песня соседствовала с «Computer Love» немецких электро-первопроходцев «Kraftwerk». Дэйва Гэана так тронула эта композиция, что он поместил ее на третье место в составленном им для «Smash Hits» в 1981 году списке десяти лучших песен всех времен: «Красота записей „Kraftwerk“ в том, что они такие простые и при этом такие прекрасные».

Первый куплет «New Life» — «I stand still stepping on a shady street / And I watch that man to a stranger / Think you only know me when you turn on the light / Now the room is lit red danger» («Замираю, шагнув на темную улицу / И наблюдаю за тем

незнакомцем / Ты думаешь, ты знаешь меня, только когда включаешь свет / Теперь комната залита красным светом опасности») — похвалил не кто иной, как Джон Фокс. «Молодая, свежая электроника. Масса удовольствия», — сказал он. Опять на первый план вышло звучание слов, а не их значение. «Тексты Кларка — предел мечтаний любого истолкователя», — написал Иэн Крэнна в «The Face» в июне 1981-го.

Дэйв Гэан морщится, пересказывая журналисту из «Smash Hits» связанный с «New Life» эпизод: «Как-то вечером я шел по Бэзилдону и заметил, что за мной следуют две девушки. Они явно меня узнали. Вдруг они запели (поет писклявым голосом): „I stand still stepping on a shady street“. Я поднял воротник и прибавил шагу. А они… (вопит) „And I watch that man to a stranger“. А я думаю: „Боже мой, это ужасно. Они хоть понимают, о чем эта песня?! Может, они-то как раз понимают, а мы нет?“».

Мартин Гор: *Я никогда не понимал, о чем пишет Винс — часто даже грамматика была для меня загадкой, что уж говорить о смысле!*

Винс Кларк: *Да не было там никакого смысла! Это были просто очень тупые тексты.*

Высокие позиции «New Life» в чартах дали группе возможность впервые оказаться на телеэкране, в «Top Of The Pops» — самом популярном британском музыкальном шоу. 16 июля 1981 года, в день выхода программы, бэзилдонская газета «Ивнинг Эко» с гордостью сообщила: «Еще в мае 1981-го „Эко“ написала, что бэзилдонская группа „Depeche Mode“ была провозглашена лидером модного движения „новых романтиков“. На этой неделе, спустя более чем два месяца после того, как мы предрекли им славу, этот синтезаторный квартет уже укрепляет свои позиции в чартах. А сегодня вечером их можно будет увидеть в передаче „Top Of The Pops“».

Во время интервью для «Smash Hits» в бэзилдонском пабе «Хайвей», за несколько часов до трансляции шоу, Дэйв Гэан поинтересовался: «Почему, когда Саймон Бейтс представляет нас в „Top Of The Pops“ он отдельно подчеркивает, что мы из Бэзилдона?»

Мартин Гор так же спросил: «Потому что отсюда никогда не приходит ничего хорошего?»

Позиции «New Life» в независимых чартах стремительно росли, в то время как сингл «Dreaming Of Me» еще и не думал их покидать, и в том же интервью «Smasb Hits» Энди Флетчер с трудом сдерживал ликование: «Мы станем инди-Битлз!».

«Я глаз не сомкнул в ночь накануне, — признался Мартин

Гор. — Нам было всего по 18–19 лет, а „Top Of The Pops“ тогда была самой крутой передачей. Я жутко волновался. Я мало что помню из самого выступления. Кажется, я просто пялился на клавиатуру и молился, чтобы это поскорее закончилось — и чтобы никто не заметил, что меня трясет».

Дэйв Гэан: *Нам не верилось, что это наша запись продвигалась в чартах. Наблюдать за изменением ее позиции каждую неделю было страшной нервотрепкой. Даже услышать ее по радио было для нас потрясением! Если ее ставили по радио, когда мы были порознь, мы звонили друг другу, чтобы убедиться, что все это слышат! Но выступить в «Top Of The Pops» было круто. Однажды появившись там, ты твердо знал, что у тебя уже есть хит. Хотя это жутко — находиться перед камерами и знать, что все на тебя смотрят.*

Винс Кларк: *Мы устроили несколько репетиций, и, поскольку раньше мы, разумеется, ничего подобного не делали, я старался делать так, чтобы, когда нота звучала из колонок, мой палец был на соответствующей клавише. Для меня это было важно, я думал, что люди заметят, если я буду лажать. Хотя скорее всего, это только я во время трансляции смотрел на свои пальцы, а всем остальным было наплевать!*

Энди Флетчер: *Я довольно глупо себя чувствовал, когда нажимал на клавиши и пел в неподключенный микрофон. В какой-то момент думаешь: «Господи, ну почему я должен выставлять себя идиотом перед миллионами людей?»*

В отличие от своих современников вроде «Duran Duran» и «Spandau Ballet», «Depeche Mode» не сидели под крылышком мейджор-лейблов и не имели в своем распоряжении машину с шофером, так что в студию «Top Of The Pops» они и несколько их близких друзей прибыли на общественном транспорте. В соответствии со своим правилом несовмещения приятного с полезным. Винс Кларк запретил своей девушке Деб Данахей присутствовать на съемках, к ее большому смятению: «Я не могла поехать на „Top Of The Pops“, потому что Винс считал это работой и не хотел, чтобы я там ему мешалась. Энн Суинделл и Джо Фокс поехали — представьте мое разочарование, когда я об этом узнала! Но таков уж был Винс — работа прежде всего».

«Мы очень рано встали, чтобы сесть на утренний поезд, — вспоминает Винс Кларк. — Нам пришлось везти синтезаторы на руках, потому что, когда мы лишились всех своих водителей, нам только поезда и остались».

Энди Флетчер: *В тот день в «Top Of The Pops» были бывший вокалист «Deep Purple» Ян Гиллан и тому подобные люди, ну, вся эта рок-братия. Мы сели в метро со всем своим оборудованием,*

вышли на станции «Вуд-лейн», и нам сказали: «Эй, а вы кто такие?» Мы ответили: «Мы идем на „Top Of The Pops“», и нам не поверили! Там рядом наши фанаты стояли, они закричали: «Это правда, они в группе!» А сзади как раз парковались лимузины.

Деб Данахей рассказывает, что кто-то из пассажиров поезда в шутку сказал парням: «Ну, еще немного, и вы выпустите сборник лучших хитов и сыграете на „Уэмбли“!»

Еще одним очевидным отличием «Depeche Mode» от их преуспевающих коллег по цеху был стиль в одежде. Дэйв Гэан признался журналу «Look In», что большую часть своей одежды покупает в лавках старья: «Еще я бываю на развалах Кенсингтон-маркет в Лондоне и тому подобных местах. Моя девушка тоже покупает мне подержанные рубашки… Не ходить же все время в одних джинсах».

Ради своего первого появления в «Top Of The Pops» «Depeche Mode» умерили свою любовь к обильному макияжу в пользу кожаного байкерского облачения. За этим перевоплощением, несомненно, стоял Дэйв Гэан, причем проницательный человек поймет, что за вдохновением он обратился к кому-то из старых товарищей.

В тот вечер модного жителя Саутенда Стива Брауна, привычно усевшегося перед телевизором в ожидании «TOTP», ожидал большой сюрприз: «Наша компания состояла из довольно смелых и заметных людей — сами подумайте, белый грим, полный макияж. А тут мы взяли моду с ног до головы одеваться в кожу, потому что так больше никто не делал. Хоть нам и нравилось считать, что мы невероятно круты, на самом деле во всей этой сбруе и кожаных фуражках мы выглядели, как геи-фетишисты. И вот только мы начали так одеваться, глядь — а они сделали то же самое! Дэйв сказал, мол, „парни, я надеюсь, вы не обидитесь, но мне надо знать, где вы берете все свои кожаные шмотки, потому что нам тоже такие нужны“. Мы свои вещи покупали в небольшом секс-шопе на Кингс-роуд. И тут „Depeche Mode“ появляются в „Top Of The Pops“ в исключительно кожаной одежде! Я не стал ссориться из-за этого с Дэйвом, потому что он спросил нашего разрешения, да он и не обязан был его спрашивать, но мы почувствовали, что больше не можем так одеваться, потому что теперь люди стали бы говорить: „Кем вы себя возомнили? „Depeche Mode“?“».

Что ж, таковы превратности моды. А мода — точнее, отсутствие собственного стиля — вскоре стала для группы больным местом. Впрочем, пока совсем не это заботило Энди Флетчера и его товарищей по группе: «Когда я пришел на работу на следующий день после нашего выступления в „Top Of The

Pops“, меня встретили бурными аплодисментами!»

Бывшие преподаватели Дэйва из Саутендского колледжа тоже прониклись. «На днях они прислали мне поздравительную записку», — злорадствовал он в интервью «NME» вскоре после того, как ушел из колледжа.

Энди и Мартину тоже пришло время распрощаться с относительной стабильностью работы в офисе, чтобы уделять «Depeche Mode» должное внимание. По словам Флетчера, они столкнулись с неожиданностью: «Оказывается, мы обязаны были уведомить об уходе за месяц! Мы тогда как раз начали получать первые гонорары от продажи записей, и концерты так же приносили какой-то доход, веселое было время».

Известие о появлении «Depeche Mode» в «Top Of The Pops» произвело на их родной город мгновенный эффект. Роберт Марлоу признается, что такой успех лучшего друга вызывал у него смешанные чувства: «Мне было очень сложно определиться, потому что, хотя я был искренне рад, что у одного из моих знакомых дела идут так хорошо, я не мог отделаться от мысли: „Почему на их месте не я?“ Впрочем, все мы иногда занимаемся самобичеванием. Я говорил себе, что просто плохо старался».

Мартин Манн: *Никто из нас не знал, что все произойдет так стремительно. Только что мы поражались тому, что «Dreaming Of Me» попала в чарты, и вот уже вышел «New Life», и все — больше мы их не видели.*

«Depeche Mode» действительно не стояли на месте. Коммерческому успеху последнего сингла способствовал выпуск сопроводительной 12-дюймовой версии, хотя это и не задумывалось как особый маркетинговый ход. Впоследствии этот прием стал очень распространенным, и рынок наводнили бесконечные удлиненные версии синглов.

Винс Кларк: *Мы записали семидюймовки, а Дэниел Миллер делал из них двенадцатидюймовки. В то время запись двенадцатидюймовок не имела ничего общего со склеиванием пленки — мы еще не были знакомы с выражением «удлиненная версия». Поначалу мы их записывали для исполнения в клубах, потому что на двенадцатидюймовке канавка глубже, чем на семидюймовке, а чем глубже канавка, тем громче звук. Мы просто микшировали партии — например, убирали бас-бочку на пару тактов.*

Типичное выступление того периода начиналось с инструментальной «Big Muff» Мартина Гора, за которой следовали «Ice Machine», «The Price Of Love», «Dreaming Of Me», «New Life», «Television Set», «Reason Man», «Photographic»,

«Tomorrow's Dance», «Addiction» и закрывающая кавер-версия песни «I Like It» «Gerry And The Pacemakers».

Дэниел Миллер ходил за группой по пятам, так что было неудивительно, что первое выступление «Depeche Mode» после записи «New Life» состоялось в «Крокс Глэмор Клаб» в Рейли, где парни чувствовали себя как дома. Таким образом, 27 июня 1981 стало датой их последнего появления на ставшей им почти родной сцене. «К тому времени мы отыграли в „Крокс“ штук пятнадцать концертов, — рассказал Энди Флетчер „Smash Hits“, — и поэтому совершенно не нервничали».

В тот вечер обычно весьма сдержанный Дэниел Миллер показал себя с неожиданной стороны. «Меня никогда особо не удивлял тот факт, что Дэниел Миллер не был звездой, — рассказывает Роберт Марлоу. — Меня поразила его болезненная застенчивость. Как будто мало одного Винса! И тут вышло вот что. Парень, который заправлял „Крокс“ — не самый честный человек, — не захотел платить „Depeche Mode“ за выступление, а в клуб в тот вечер набилась целая толпа народу. Так вот, говорят, Дэниел схватил его за грудки и хорошенько встряхнул! Я не могу себе этого представить, потому что это скорее в духе Дэйва, но Винс клянется, что так оно и было!»

1 августа 1981-го, после впечатляющих пятнадцати недель в чарте, «New Life» добралась до двенадцатой строчки, преодолев отметку в 500 000 проданных копий. Дэйв Гэан тут же списал этот успех на продюсера: «Все мейджор-лейблы сказали Миллеру, что у него ничего не вы идет, а он доказал, что они ошибались. Что до нас, то все произошедшее пока что случалось само по себе, и мы будем просто счастливы, если так будет продолжаться и дальше.

Нам куда больше по душе высокие авторские отчисления, чем большие авансы, и с Дэниелом мы их получили. Он доказал, что может дать нам то, чего мы хотим. Ему все под силу!»

Первым и весьма скромным европейским выступлением «Depeche Mode» стало появление на «Parkpop Festival», прошедшем на открытом стадионе «Зуйдерпарк» в Гааге 25 июля 1981-го.

Однако Миллер был не единственным, кто трудился над продвижением «Depeche Mode» за пределами Британии.

Род Бакл из лондонского издательства «Sonet» еще в самом начале подписал договор с Винсом Кларком — отсюда и «скромный издательский аванс» автора песен, о котором упоминал Энди Флетчер.

Винс Кларк: *Когда Дэниел создавал «Mute Records», Род Бакл*

учил его, как правильно организовать компанию и как вести дела с иностранными фирмами. Потом Род помог с лицензированием «The Silicon Teens». Ну и затем он заключил со мной и Мартином Тором авторские договора и впоследствии занимался нашими издательскими делами.

Помогая Миллеру с установлением различных лицензионных соглашений с зарубежьем, Бакл косвенно поспособствовал тому, что популярность «New Life» простерлась далеко за пределы лета 1981-го.

Еще одной знаковой фигурой, сыгравшей неоценимую роль в успехе «Depeche Mode» в Америке, был проживавший в Нью-Йорке Сеймур Стейн, основатель «Sire Records». В 1981-м начались регулярные командировки Сеймура в Великобританию в поисках следующего музыкального открытия. (В том же году Стейн нашел и подписал на «Sire Records» неизвестную певицу по имени Мадонна. — *Дж. М.*) В один из приездов Стейн подружился с Дэниелом Миллером, мнениями которого часто руководствовался в своих решениях. Само собой, вскоре Стейн услышал о «Depeche Mode». 28 апреля 1981-го он отправился в Бэзилдон, сходил на их концерт в «Свинис», а позже за роскошной трапезой развлекал всех безумными историями из далекого мира американской музыкальной индустрии.

Винс Кларк: *Пока Дэниел разбирался с нашими европейскими контрактами, «Mute» хотел заполучить для нас сделку с американцами, так что Сеймур прилетел на концерт в Бэзилдоне. Он сказал: «Между прочим, ваша „The Price Of Love“ просто отличная!» Все это было так неожиданно. Вообще все шло прекрасно, абсолютно все.*

Одной встречи Стейну хватило, чтобы принять решение немедленно заключить сделку с Дэниелом Миллером. Винс Кларк: «Кто снял „Молодого Франкенштейна“? Вот на кого похож Сеймур Стейн — на Мела Брукса!»

В декабре 1979-го, после девяти лет работы в различных звукозаписывающих компаниях, включая «EMI», Нил Феррис открыл собственное дело. К 1981-му 27-летний Нил Феррис уже добился немалого успеха. Среди его клиентов были «UB40», «The Human League» и «Heaven 17». Взявшись работать с Фэдом Гэджетом, артистом с «Mute Records», Феррис начал регулярно говорить по телефону с Дэниелом Миллером и в итоге решил включить «Depeche Mode» в список клиентов своей компании «Ferret Plugging».

Для синтезаторного поп-проекта, каковым являлись «Depeche Mode», подобное решение оказалось большой удачей, ведь именно Феррису были обязаны своим успехом в чартах их

коллеги по цеху, «The Human League». «Очень радостно видеть нынешний успех „The Human League“ — сказал Феррис журналу „Record Minor“ в 1981-м. — Я начал с ними работать примерно тогда же, когда вышел „Boys And Girls“ (первый сингл группы после ухода участников-основателей Иэна Крейга Мэрша и Мартина Уэйра. — *Дм. М.*), и в то время было очень трудно хоть кого-то ими заинтересовать. С каждым последующим синглом это становилось все легче».

Благодаря умеренному музыкальному климату того времени Феррису было несложно убедить программных директоров, что «Depeche Mode» станут следующей сенсацией синтипопа.

22 августа 1981 «Depeche Mode» «засветились» в документальном фильме о прошлом и настоящем музыки Эссекса, снятом для еженедельного телеальманаха «Twentieth Century Box» и транслировавшимся на региональном канале «London Weekend Television».

Во время предварительной встречи с одним из создателей фильма Дэйв Гэан пошутил: «Вы могли бы снять мое типичное субботнее утро: посещение сауны и публичного дома, курсы „коммандос“… Так нет же, у вас там будет Энди — подъем в шесть утра, тост на завтрак и поход в газетный киоск. Все подумают, что мы самые обычные мальчишки!»

Примечательно, что Гэан уже обратил внимание на публичный имидж группы, создаваемый прессой. «Во всех статьях того времени говорится о „хороших мальчиках из Бэзилдона“, — говорит Деб Манн, — но они ведь такими и были. Они были невинными, как и все мы. У них не было группиз, потому что у каждого была постоянная девушка, а Флетчер был таким застенчивым, что у него вообще никаких девушек не было. Он вообще был очень тихим и если и приводил с собой кого-нибудь, то только своего друга Роба Эндрюса. Мартин тоже был тихоней. Самым шумным был Дэйв, но даже он никогда особо не буйствовал».

Фрагмент получасового фильма, посвященный «Depeche Mode», начинается со снятого крупным планом игрового автомата «Космические захватчики», на котором играет Дэйв Гэан, одетый в серый тренировочный костюм. Далее следуют кадры, на которых все четверо участников группы в повседневной одежде играют в боулинг. «Глядя на „Depeche Mode“, видишь, как преобразился футуризм, придя в Эссекс, — говорит голос за кадром. — Они совсем не похожи на лондонских футуристов. Эндрю Флетчер был служащим страховой компании, у Мартина Гора была работа в лондонском банке, Винс Кларк сменил

несколько рабочих мест, а Дэйв Гэан учился в техническом колледже в Саутенде».

С исторической точки зрения наибольший интерес представляет съемка выступления в клубе «Crocs» 27 июня 1981-го. Звучит «New Life», Дэйв крепко сжимает в объятиях микрофонную стойку, в то время как остальные участники изо всех сил стараются не стоять на месте — нелегкое задание для того, кто прикован к месту синтезатором.

Бросается в глаза интимная обстановка концерта: группа стоит на одном уровне с аудиторией, насчитывающей от силы две сотни поклонников.

Скорее всего, выступление в «Крокс» было забронировано еще до успеха «New Life» в чартах, но вряд ли публика об этом догадывалась, так что кое-кто был разочарован тем, что «Depeche Mode» не удосужились выбрать площадку, соответствующую обрушившейся на них славе.

Дэйв Гэан рассказывает об удивившем его случае: «На днях подходит ко мне после шоу парень, один из зрителей, и говорит: „Мне кажется, нехорошо с вашей стороны общаться с многочисленными друзьями в зале, а нас игнорировать“. Я говорю: „Ты о чем?“ Он отвечает: „Очень плохо, что все ваши друзья заходят к вам в гримерку“. Я говорю: „Ну а чего ты от меня хочешь-то? Чтобы я позвал в гримерку сразу всех зрителей?“ Он думал, что мы должны быть как Гэри Ньюман, выглядеть одинокими и отстраненными. Раз мы играем на синтезаторах, то обязаны смотреть на людей равнодушно и не улыбаться. Ему не понравилось, что я им улыбался!»

Как и Винс Кларк, Дэйв Гэан оставался большим поклонником Ньюмана: «Мне он очень нравится, но у него, как и у множества других синтезаторных групп, очень мрачная музыка. Винс это называет „З. У.“ что значит „заунывный индастриал“. А мы играем „У. П.“, то есть ультрапоп — яркие, радостные и мелодичные песни».

Винс Кларк: *Мне очень нравится слово «поп», оно светлое и веселое. Очень приятное слово.*

С такой оценкой раннего творчества «Depeche Mode» согласны и сторонние наблюдатели.

Стив Малинс: *«Depeche Mode» были первой подростковой электронной группой — что-то вроде синтезаторного бойз-бэнда.*

Пол Морли: *Они выглядели на четырнадцать и писали сладкие и при этом потрясающе современные песни, да и сами были такими славными.*

У «Depeche Mode» по-прежнему не было опытного руководителя, и группе приходилось учиться правилам игры по ходу дела. «У нас нет никаких транспортных расходов, потому что все оборудование помещается в машину (в данном случае — старенький „рено“ Дэниела Миллера. — *Дж. М.*), — рассказывал Дэйв Гэан журналу „Smash Hits“. — И мы не нанимаем гастрольного техперсонала. Так что, если за концерт нам платят двести пятьдесят фунтов, из которых пятьдесят уходит на аренду оборудования, то каждому из нас достается неплохая сумма. Мы независимы во всем, даже за раскрутку новой записи („New Life“) мы заплатили сами».

Марк Эллен из «Smash Hits» написал: «За считанные месяцы превратившись из никому не известной группы в завсегдатаев чартов, „Depeche Mode“ с готовностью признают, что у них не было времени поднять живые выступления на должный уровень. Еще вчера они играли в ночном клубе „Crocs“, а сегодня выступают в лондонском „Лайсеум Болрум“ с огромной ничем не заполненной сценой и залом в шесть раз больше, чем в „Крокс“. Тот факт, что они умудряются завести весь зал без какого-либо видеоряда, слайдов или задников, красноречиво говорит о качестве их музыки».

В своей рецензии на одно из ранних выступлений «Depeche Mode» в качестве хедлайнера в «The Venue», состоявшееся 23 июля 1981 года, автор «Melody Maker» Роберт Колберт высказал схожее мнение: «Они не знали, как вести себя перед навязчивыми камерами „Top Of The Pops“, нацелившимися на них из-за того, что их сингл ползет вверх в чартах. Они не научились завершать песни — они просто резко обрывают звук, когда заканчивается семплированная партия ударных. Зато они отлично умеют с широкой улыбкой на лице выдавать стопроцентный ритмичный поп, а в этот четверг они к тому же узнали, каково это, когда оба этажа клуба „Венью“ танцуют под твою музыку на столах, стульях и любом свободном клочке пространства».

Хоть «New Life» и стала большим хитом, только Винс Кларк озаботился покупкой лучшего оборудования, выложив около тысячи восьмисот фунтов за «Roland Jupiter-4» (JP-4), довольно громоздкую программируемую аналоговую модель с четырехголосной полифонией — хотя последнее не слишком интересовало Винса, который упорно продолжал играть одним пальцем.

Пусть и не самый лучший синтезатор того времени, винтажный JP-4, пущенный в производство в 1978-м («своего рода помесь „пресетного“ синтезатора), с обычным аналоговым синтезатором тех времен. На каждый голос приходится только

один осциллятор, поэтому жирным его звук не назовешь, зато в числе плюсов — отличные фильтры, арпеджиатор (устройство, воспроизводящее отдельные ноты аккорда в заданной последовательности — обычно в восходящем, нисходящем или комбинированном направлении) и возможность сохранять настройки в восьми блоках памяти. Четырехголосная полифония. По тем временам очень круто». Джулиан Колбек, «Keyfax Omnibus Edition».), все же был куда лучше миниатюрного монофонического «Kawai S100F», на который Винс с таким трудом заработал годом раньше. Для сравнения, клавишник «Duran Duran» Ник Роде к тому времени уже был гордым обладателем новейшей аналоговой полифонической модели «Roland» — могучего восьмиголосного «Juptter-8» с целыми шестнадцатью осцилляторами, шестьюдесятью четырьмя пэтчами и впечатляющей ценой в четыре тысячи фунтов стерлингов.

Парни понимали, что сценическое оформление тоже требует усовершенствования, но, по словам Мартина Гора, это проще было сказать, чем сделать: «У нас была идея положить на сцену рельсы и соорудить платформы, чтобы мы могли перемещаться по сцене автоматически. Мы правда хотели делать хорошие шоу, у нас просто не было возможности сесть и все продумать…

Идей у нас в то время было завались, но в итоге мы ни одной из них не воспользовались. Была мысль поставить на сцене девушек в военной форме с барабанами. Потом мы хотели, чтобы кто-нибудь сидел над сценой и управлял марионетками в человеческий рост. Дело все в том, что использовать видео или слайды мы не могли, потому что это уже было до нас и все начали бы сравнивать это с тем, что было у „The Human League“ или у кого-нибудь еще».

Например, с «Kraftwerk», в том же году решившим вечную проблему статичности, с которой сталкиваются синтезаторные коллективы. Группа включила в свои выступления оборудованные по последнему слову техники и манекены и синхронизированное слайд-шоу, созданное за счет четырех больших и очень дорогих видеоэкранов, изготовленных по заказу фирмой «Sony» и привезенных из Японии.

Очевидно, Винс Кларк размышлял о том же: «Мы не хотим становиться как „Kraftwerk“ и больше не собираемся использовать в живых выступлениях магнитофонные записи». И добавил саркастически: «У нас, может, тоже есть драм-машина с телеэкраном, на котором можно играть в „Космических захватчиков“!»

А дома, в Бэзилдоне, Деб Данахей заносила в дневник все

более насыщенный мероприятиями график «Depeche Mode». Заручившись помощью Джо Фокс, Деб создала «Depeche Mode Information Service», базировавшийся в доме ее родителей на Лонг-райдинг, 521.

Деб Манн: *Группа начала получать первые письма. Если кто-то писал Винсу, то я забирала письмо домой и отвечала на него, а если Дэйву, то отвечала Джо. Все было устроено очень просто.*

Что правда, то правда. Джо Фокс напечатала и разослала всем подписчикам информационную брошюру, излагающую историю «Depeche Mode» буквально следующим образом: *Изначально в составе «Depeche Mode» было три человека, игравших на гитарах и одном синтезаторе под другим названием, когда к ним присоединился Дэйв, название сменилось на «Depeche Mode» и они переключились на три синтезатора. В новом составе они сделали демо-запись, которую затем отнесли в разные звукозаписывающие компании и клубы, но без особого успеха, если не считать сентябрьского выступления в «Бриджхаус» в Лондоне на разогреве у «The Comsat Angels».*

Тем временем дома в юго-восточном Эссексе открылся клуб под названием «Кроне», и «Depeche Mode» предложили сыграть там на открытии, и затем они сыграли там шесть раз до Рождества. 12 ноября был организован концерт в «Бриджхаус» на разогреве у Фэда Гэджета, там они встретили Дэниела Миллера из «Mute Records», и тогда-то все и началось.

Дэниел помог им записать трек «Photographic» для сборника «Some Bizzare Album», который не пользовался особым успехом, и в феврале 1981-го на «Mute Records» был выпущен «Dreaming Of Me»/«Ice Machine», он стал номером один в независимом чарте и номером 54 в «BBC UK Chart». Группа становилась такой востребованной, что Энди и Мартин начали подумывать об уходе с основной работы.

Уже почти вкусив успеха, они вернулись в студию и записали «New Life»/«Shout» как на семидюймовую, так и на двенадцатидюймовую пластинки. Сингл был выпущен в начале июня, добрался до 11-го места в «BBC UK Chart» и оставался на первом месте в чарте независимой музыки в течение многих недель.

Пит Суинделл создал первые официальные футболки «Depeche Mode», доступные в размерах S, M и L по цене три фунта пятьдесят пенсов, включая упаковку и доставку, заказать которые можно было, написав по адресу: П.Суинделл, Хоксвей, 10, Бэзилдон, Эссекс, SS16 5YQ. «Это все делалось для „своих“, — улыбается Деб спустя два с лишним десятилетия. — Сначала в фан-клубе были только бэзилдонские друзья, затем, когда мы

немного раскачались, — Дэниел Миллер, Эрик Рэдклифф и Род Бакл».

В дневнике Деб первая фотосессия группы, организованная специально для фан-клуба, датирована 21-м июня. Деб Манн вспоминает фотографа по имени Тим, который работал в местном фотомагазине: «Он тогда был самым главным фанатом „Депешей“. Он был очень взволнован своей причастностью к происходящему и снял несколько отличных кадров».

Эта фотосессия прошла у дома Винса на Вендж-Хилл-драйв. Четверка позировала на фоне обожаемой отцом Деб Данахей машины «Моррис Марина». На одном особо эффектном кадре Винс стоит в стороне от своих товарищей, отвернувшись от объектива камеры.

Глава VII
Лето недовольства

Слава ударила мне в голову. Неожиданно все, включая меня, решили, что причиной успеха был наш потрясающий талант.

Винс Кларк, 2001

Летом 1981 года британский чарт синглов пал под напором синти-групп. В августе долгожданный успех настиг «The Human League» с их синглом «Love Action (I Believe In Love)», занявшим третью строчку. Этим достижением группа во многом была обязана неустанным стараниям промоутера Нила Ферриса.

Когда-то делившие сцену с «Depeche Mode» «Soft Cell» поднялись на новый уровень, дважды заняв высокие позиции в чартах. Неожиданное решение записать электронную кавер версию «Tainted Love», известной песни Глории Джонс, впервые выпущенной в 1964 году, оказалось судьбоносным, и весь август синтезаторный дуэт занимал первую строчку чарта.

Мартин Гор: *В самом начале мы были частью большого движения. Повсюду были группы вроде «Soft Cell», «The Human League» и «Orchestral Manoeuvres», но многое из этого мне не так уж сильно нравилось. Нас относили к той же категории, что «Duran Duran», «Spandau Ballet» и им подобных, но мы сними если и виделись, то разве что изредка в телестудиях. Мы никогда себя с ними не ассоциировали.*

Дэниелу Миллеру со стороны было виднее, кто есть кто в синти-тусовке: «Большинство „новых романтиков“ были попросту рок-группами, использующими в работе синтезатор. „Depeche Mode“ позиционировали себя как футуристы, а не как „новые романтики“, тут есть тонкое различие, понимаете? Но были и другие группы — „Human League“, „Soft Cell“ и „OMD“, — которые были уже действительно электронными».

«Еще год назад было немодно говорить, что ты играешь поп-музыку, — объяснял Дэйв Гэан, — а теперь мало кто стесняется в этом признаться. По большому счету, мы просто сочиняем хорошие прилипчивые мелодии. Мы — поп-группа, вот и все».

Энди МакКласки из «Orchestral Manoeuvres In The Dark», дважды успевшими побывать в первой пятерке чарта с синглами «Souvenir» и «Joan Of Arc», в интервью «Smash Hits» с некоторым сарказмом сказал: «Думаю, мы можем уступить синти-поп

„Depeche Mode“ — у них он теперь получается лучше, чем у нас».

Согласно дневнику Деб Данахей, работа над материалом для альбома «Speak & Spell» началась 14 июня 1981 года в «Blackwing Studios». Журналист Пит Силвертон, присутствовавший в студии в сопровождении фотографа Джилл Фурмановски, описал непростую начальную стадию работы в журнале «New Sounds, New Styles»: «„Depeche Mode“ репетируют в здании бывшей церкви в южной части лондонских доков. Винс Кларк в бордовой рубашке управляет драм-машиной и играет на синтезаторе „Roland Jupiter-4“. Эндрю Флетчер в зеленой рубашке — на „Moog Prodigy“. Мартин Гор в толстом белом свитере поверх черной футболки — на „Yamaha CS5“. А на первом плане поет Дэйв Гэан в мешковатой рубашке персикового цвета с белыми манжетами, бежевых вельветовых штанах и коричневых ботинках с тяжелыми пряжками. Группа играет очень тихо: идет работа над новой песней, которая скорее всего будет называться „Let's Get Together“. У них никак не получается найти нужное созвучие».

Энди Флетчер: *Это слишком похоже на «The Beverley Sisters».*

Винс Кларк: *Все на что-нибудь да похоже.* (На вопрос, не о следующем ли сингле шла речь. Винс ответил: «Нет. „Let's Get Together“ — песня из моего христианского прошлого». Еще более загадочно выглядит опубликованная на одном из неофициальных ресурсов информация о том, что «Let's Get Together» однажды прозвучала по радио «BBC» заодно с воспоминаниями Дэйва Гэана о прошлом группы. — *Дж. М.*)

«Когда все только начиналось, я не ходила к ним в студию, потому что Винсу было не до меня, — говорит Деб Манн. — При этом Мартин и Дэйв с радостью разрешали своим девушкам присутствовать в студии, так что Энн и Джо проводили там все свое время. Сейчас такое сложно себе представить — никто не позволил бы подружкам музыкантов торчать в студии по двенадцать часов в день».

Разумеется, такое положение вещей способно вызвать разногласия даже в такой сплоченной команде, как «Depeche Mode».

Винс Кларк: *Не могу сказать, что у меня был какой-то конфликт с Дэйвом, ноу него вечно были какие-то заморочки во взаимоотношениях с его девушкой, перепады настроения и так далее, и мне казалось, что это мешает группе. Сейчас-то я понимаю, что все это куда важнее музыки, но тогда меня заботило только будущее нашей группы.*

Деб рассказывает, что однажды Винс все же сдался и позволил ей прийти в «Blackwing»: «Студия находилась в

огромном и холодном здании церкви, ощущение было как в склепе».

Винс полагает, что в этот непростой период группой по-прежнему управлял Дэниел Миллер: «Точно не помню, но, наверное, Дэниел просто сказал: „Ну что, давайте запишем альбом“. У нас было десять песен, на альбом как раз хватало».

Дэниел Миллер: *Когда я впервые услышал их живьем, мне сразу стало ясно, какими должны быть звучание и формат первого альбома.*

Написанные Мартином Гором «Tora! Tora! Tora!» и «Big Muff», впервые представленные публике в «Вечернем шоу Ричарда Скиннера» на «BBC Radio One», тоже решено было включить в альбом. Оглядываясь назад, Гор испытывает смешанные чувства и по поводу альбома, и по поводу собственного вклада в него: «Конечно, оттого времени у меня остались теплые воспоминания, все-таки это было нашей первой большой работой. Помню, как незадолго до того мы записывали „Photographic“ для „Some Bizarre Album“, как целый год играли все эти песни живьем. Я все это помню, но для меня „Speak And Spell“ все равно остается альбомом Винса, ведь девять из одиннадцати песен были написаны им».

После десятков живых выступлений большинство песен с альбома уже обрело собственное устоявшееся звучание, однако благодаря творческому и техническому вкладу Миллера студийные варианты сильно отличались оттого, к чему привыкли посетители концертов «Depeche Mode». В своем первом воплощении «Photographic» была быстрой композицией с простой и эффектной аранжировкой. Та же песня, записанная в «Blackwing Studios», звучала довольно сдержанно и даже мрачно, что, возможно, более соответствовало ее бессмысленному тексту.

Винс Кларк: *Это все влияние Дэниела Миллера. Однажды он чуть ли не целый день прокорпел над звуком бас-барабана, а я страшно злился, потому что не мог понять, зачем он вообще это делает.*

Похоже, Гэан не разделял этих чувств, «Мы объясняем Дэнни, чего хотим добиться, а он говорит: „Одну минуту“, и все — все уже готово, — сказал Дэйв журналу „One… Two… Testing“ в 1982 году. — А если бы мы сами попытались, мы бы пять часов провозились и так ничего и не смогли сделать. Так что мы вместо этого читаем газеты».

Энди Флетчер: *Представляете, Дэнни дома читает инструкции к синтезаторам — в туалете, наверное! У него такое хобби.*

Впоследствии группа по достоинству оценила дотошность

Дэниела. Его отличное владение системой субтрактивного аналогового синтеза, установленной на все еще служившем опорой звучания «Depeche Mode» старомодном синтезаторе «ARP 2600», стоило ему огромного количества времени, но при этом дало группе преимущество перед конкурентами. Звуки бас-барабана и других ударных, которые умел создавать Миллер, были уникальными, и, что еще важнее, они выдержали проверку временем, в отличие от драм-машин вроде выпущенной «Linn Electronics» «LM1», первой программируемой ритм-машины с семплами для имитации настоящих барабанов.

Выход тогда еще безымянного дебютного альбома «Depeche Mode» был предварен выпуском сингла «Just Can't Get Enough», состоявшимся 7 сентября 1981 года. Журналистка «The Sounds» Бетти Пейдж, одна из первых поклонников группы среди представителей прессы, писала о произошедшем в «Blackwing Studios» создании этого мастерски сделанного и, возможно, самого заразительного образца синтипопа, когда-либо выпущенного на виниле: «Мне хватило одного взгляда на Винса Кларка, суверенным видом сидящего за микшерным пультом, и дружелюбной улыбки одетого в шорты Мартина Гора, чтобы понять, что все будет тип-топ».

Впрочем, запись «Just Can't Get Enough» прошла не без осложнений. «Мы просто не могли сосредоточиться на записи, и первый вариант „Just Can't Get Enough“ звучал кошмарно, — признался Дэйв Гэан. — Нам пришлось отказаться от большей части того, что мы успели сделать, и писать все по новой». В другом интервью он также говорил, что «на запись песни ушла вечность, потому что мы еще с „New Life“ не расправились».

Немало времени у группы отнимали интервью, а Винс вскоре вообще отказался принимать в них участие. В разговоре с Полом Морли из «NME» кто-то из участников группы рассказал следующее: «Как-то к нам пришел Рики Скай из „Дейли Стар“. Ему отчаянно был нужен громкий заголовок, новый ракурс, и он нам сказал: „Наверняка с вами происходило что-нибудь интересное! Расскажите какой-нибудь необычный случай“. Мы сказали: „Да не было ничего такого. Хотя однажды, когда мы играли в джаз-клубе у Ронни Скотта, погас свет“. Его это заинтересовало. Потом он завел разговор о внешности и спросил: „Как вы думаете, привлекательная внешность — это преимущество для музыканта?“ Винс ответил: „Ну вообще-то, привлекательная внешность — это для кого угодно преимущество“. Рик Скай интерпретировал это как „Уродливым группам ничего не светит. Чтобы быть на вершине, нужно обладать хорошей внешностью“. С тех пор прошло шесть недель,

но Винс впал в такую депрессию, что до сих пор из дому не выходит! Его это здорово задело».

Дословно отчет Ская звучал так: «„Depeche Mode“ — одна из самых привлекательных групп нашего времени, и они полагают, что это дает им преимущество. Вот слова Винса Кларка (21 год): „Уродливые группы ничего не добиваются в этом бизнесе. Посмотрим правде в глаза: привлекательность дает большое преимущество в жизни. Она открывает множество дверей“».

Два десятилетия спустя Роберт Марлоу утверждает, что именно это искажение его слов охочим до сенсаций журналистом стало для Винса последней каплей, заставившей его окончательно разувериться в средствах массовой информации: «Когда Винса спросили, считает ли он себя привлекательным, в его ответе была ирония, потому что у него вообще довольно ироничный взгляд на жизнь. Та статья просто вывела его из себя. Он довольно ранимый человек, и он совершенно лишен тщеславия — понимаете, он никогда в жизни не назвал бы себя симпатичным парнем».

Если бы «Depeche Mode» подписались не на «Mute», а на мейджор-лейбл с профессиональным менеджментом, возможно, Кларку посоветовали бы потребовать публикации опровержения. А так, пока остальные участники группы с готовностью ждали притока внимания со стороны масс-медиа, Кларк все больше стремился уйти в тень.

Когда группа отвлеклась от студийной работы ради интервью для девичьего журнала «Heartbeat», Гэан «покрыл» отсутствие Кларка следующим образом: «Винс говорит умные вещи, а мы хихикаем и болтаем обо всякой ерунде. Ему нравится с головой уходить в работу, и тогда все остальное для него не существует. Сейчас он в том состоянии, когда его лучше не трогать, так что до поры до времени мы решили просто оставить его в покое».

В интервью для «Look In» Дэйв шутил, что судьбу записей «Depeche Mode» решает его мама: «Дэниел Миллер, который управляет „Mute“, очень серьезно относится к ее мнению. Она слушает наши записи и говорит, что о них думает. Мама послушала „Just Can't Get Enough“ и сказала, что она слишком отрывистая. Отрывистая? Это плохо. Значит, надо переделать.

Потом она снова садится, слушает новую версию и говорит: „Здесь хороший бит — более танцевальный, чем раньше“. Значит, все в порядке!»

«По многочисленным просьбам фанатов, и особенно для их мам и пап, представляем местную группу „Depeche Mode“, которые благодаря своему успеху в чартах так разбогатели, что

даже могут позволить себе платить полную стоимость проезда в автобусе. После попадания „New Life“ в первую десятку они готовы выпустить новый сингл „Just Cant Get Enough“. Он выходит на маленьком независимом лейбле „Mute“, которому „Depeche Mode“ в благодарность за наставничество хранят верность, хотя многие на их месте уже продали бы души фирмам-мейджорам» (из бэзилдонской газеты).

Винс Кларк: *Люди всегда считали, что подписаться на крупный лейбл означало продаться. Другое дело независимые лейблы. Вот это было здорово. Записываться на таких лейблах было модно, а мне нравилось быть модным.*

Дэйв Гэан: *Люди в Бэзилдоне думают, что если твой сингл попал в чарты, то ты теперь будешь разъезжать в «роллс-ройсе», но мы по-прежнему ездим на автобусах. Местные очень удивляются, увидев тебя в дешевой забегаловке.*

«Depeche Mode» не нужна роскошь. Мы ездим в «рено» Дэна… ну, сейчас не ездим, потому что он сломался, так что мы перешли на поезда. На самом деле пока что ничего не изменилось. Возможно, в карманах у нас стало чуть побольше мелочи, и, когда я говорю «мелочь», я именно это и имею в виду, — но у нас все те же друзья, и ходим мы туда же, куда и раньше. Сначала ты думаешь: «Вот здорово было бы записать хит». Но когда это происходит, ты видишь, что ничего не изменилось.

Комментарий Гэана по времени совпал с решением «NME» поставить «Depeche Mode» на обложку номера от 22 августа 1981-го. Снимал их фотограф Антон Корбайн. Беднягу Гэана, стоящего на переднем плане, он сделал размытым, установив фокус на стоящих позади Энди, Винсе и Мартине.

Дэйв Гэан: *Я был очень разочарован. Я был на обложке, но в то же время не был. Это было довольно нечестно со стороны Антона Корбайна. На этой фотографии меня просто не было. Я помню, как думал: «Вот урод! Я же вообще не в фокусе».*

Заметки и рецензии в музыкальных еженедельниках вселяли оптимизм, хоть и не были стопроцентно положительными. «Следом за хитом „New Life“ популярная новая синти-группа „Depeche Mode“ выпустила на этой неделе свой третий сингл, „Just Can't Get Enough“. Би-сайдом служит инструментальная композиция „Any Second Now“. Означает ли тот факт, что Винс Кларк в этом треке обходится без помощи солиста Дэйва Гэана, что группу ждут перемены? Возможно».

«На смену „New Life“, четыре месяца пробывшему в чартах, пришел новый сингл „Depeche Mode“ „Just Can't Get Enough“, и похоже, на данный момент это лучший образец бэзилдонского

саунда, хотя надо сказать, что в тексте многовато повторов. Возможно, для Бэзилдона это совершенно нормально, но мы не знаем, потому что никогда там не были. Недавно один рок-критик назвал их „The Bay City Rollers“ электронной эпохи или как-то вроде того, так что на случай, если они действительно станут звездами, надо поскорее выучить их имена. Итак, Винс Кларк пишет песни, Дэйв Гэан их поет, Эндрю Флетчер и Мартин Гор играют на синтезаторах, ну и еще у них есть драм-машина».

12 сентября 1981 года «Record Mirror» удостоил «Just Can't Get Enough» чести быть названным «синглом недели»: «Баблгам вернулся! Ну да, название банально до неприличия, а его повторение на протяжении всей песни утомляет, но сама по себе песня приятна до невероятия — она подвижная, танцевальная и даже почти назойливая. Последнее качество необходимо для стиля баблгам-поп, он должен слегка действовать на нервы и быть дико прилипчивым, а уж этого „Just Can't Get Enough“ не занимать. Одно слово — хит. Эти детишки снова окажутся в „Top Of The Pops“ раньше, чем вы успеете произнести „The Archies“[33]».

И действительно, вскоре «детишки» снова улыбались в камеры «Top Of The Pops», исполняя «Just Can't Get Enough». В этот раз на них была одежда, сшитая на заказ мамой Винса, Роуз Мартин. На смену коже пришли аккуратные рубашки, брюки с завышенной талией и подтяжки. Правда, Мартин Гор отказался выступать в рубашке, обнаружив склонность к обнажению, позже переросшую в некоторого рода одержимость.

Рубашки рубашками, но «Depeche Mode» с их «преступлениями против стиля» ждали трудности. «С имиджем у них определенно была проблема, — соглашается Дэниел Миллер, — хотя Дэйв представлял себе, как они должны были выглядеть — он же изучал моду. У него были приятели в лондонской модной тусовке. Они одевались, как ранние „новые романтики“, но это было не более чем мимолетной причудой — их стиль не был их жизненной философией».

Гэан, уделяющий имиджу больше внимания, чем его товарищи по группе, старался отгородиться от завязанной на имидже тусовки футуристов и «новых романтиков»: «Мы отошли от этого, мы не хотим, чтобы нас отождествляли с движением позеров. Мы смягчили и изменили наш прежний облик. Теперь мы стремимся к стильному и элегантному образу из пятидесятых: складчатые брюки, жилеты и галстуки-бабочки — этакие денди-прощелыги».

Дэниел Миллер: *Каждому стыдно за то, как он одевался в*

восемнадцать лет, но я никогда не стал бы указывать кому бы то ни было, что ему носить. В то время одним из стилей «Депеш Мод» были кожаные костюмы, этот полу-«голубой», полу-садо-мазо облик — это была местная «фишка». В Саутенде была довольно большая группа людей, которые так одевались. Я иногда ходил в «Крокс» в городке Рейли, недалеко от Бэзилдона. До того, как я встретил «Depeche Mode», там играл Фэд Гэджет, и я страшно удивился: в клубе была куча разряженных с головы до ног деревенских ребят, и тут же — целая толпа парней из Саутенда, вполне нормальных, только затянутых в кожу. Только когда я познакомился с «Depeche Mode», все встало на свои места.

«Depeche Mode» вернулись к этому весьма сомнительному кожаному стилю, когда снимали клип на «Just Can't Get Enough». Винс Кларк был в замешательстве: «Во-первых, в те времена не принято было снимать клип, пока песня не попадет в чарты — по меньшей мере в первую десятку, потому что иначе съемки не окупились бы. Да и к тому же тогда было совсем немного передач, где крутили музыкальные видео».

Довольно низкобюджетное промо-видео, снятое режиссером Клайвом Ричардсоном, по-прежнему очаровывает своей незатейливостью. Свежеподстриженный Дэйв Гэан в солнечных очках демонстрирует свой фирменный «идиотский танец». О произведенном эффекте он рассказал Полу Морли из «NME»: «Вы смотрели вчера шоу „Razmatazz“? Мы там были, и все эти маленькие девочки позади сцены пытались меня имитировать. Во время выступления я этого не заметил, но на записи видно, что танцуют они точно так же. Знаете, когда сто раз репетируешь что-нибудь перед концертом — так вот эти девочки к концу передачи исполняли мой танец в совершенстве».

В это время Винс Кларк и Энди Флетчер в коже и мотоциклетных шлемах, по выражению Морли, занимались тем, что «прыгали и скакали вокруг своих синтезаторов, „как марионетки с порванными нитями“».

Энди Флетчер: *Главным упреком в наш адрес было то, что мы мало двигались. Это сейчас мы немного расслабились и танцуем, но тогда-то мы были совсем юные и робкие.*

Мартин Гор: *Ты шутишь?! Это было всего лишь полгода назад!*

Благодаря обширной и разношерстной аудитории «Depeche Mode», к концу сентября «Just Can't Get Enough» поднялась до восьмого места в британском чарте. Сингл сопровождала двенадцатидюймовая пластинка со «Schizo Mix», удлиненной (почти на три минуты) версией песни, дополненной ритмичными вставками и завораживающим долгим инструментальным завершением.

«When I'm with you baby, I go out of my head / And I just can't get enough, I just can't get enough / All the things you do to me and everything you said / And I just can't get enough, I just can't get enough…» («Когда я с тобой, детка, я схожу с ума / И мне все мало, мне все мало / Все, что ты со мной делаешь, и все твои слова / Мне все мало, мне все мало»). В первых строчках «Just Cant Get Enough» действительно многовато повторов, но в этот раз в написанном Винсом тексте определенно был смысл, пусть и скрытый. По словам Деб Манн, эта песня посвящена тихому и страстному увлечению Винса одной невероятно симпатичной барышней, которую в то время нередко можно было увидеть в бэзилдонских краях — хотя скрытный Кларк так и не рассказал той девушке о своих чувствах.

Журнал «Flexipop!» порадовал фанатов, предвкушающих выход альбома, приложив к номеру за сентябрь 1981-го гибкую пластинку с «эксклюзивным» новым треком «Depeche Mode», веселой и заразительной синтипоповой песней с парадоксальным названием «I Sometimes Wish I Was Dead» («Иногда мне хочется быть мертвым»). Текст этой песни, напоминающий детские стишки, никак не связан с тем, как она озаглавлена. Может, мрачное название связано с тем, что Винсу Кларку пришлось завершать запись практически в одиночку? Вклад Дэйва Гэана ограничился вокалом, а Мартин Гор и Энди Флетчер, судя по всему, уехали отдохнуть за границу.

Альбом был готов к выпуску, и летом 1981-го группе предстояли новые живые выступления. Перед отправлением в короткую европейскую поездку на четыре концерта («Маркт-халле», Гамбург; «Paradiso», Амстердам; «Disco Rouge», Брюссель; «Bains Douche», Париж — 25-го, 26-го, 28-го и 29-го сентября соответственно) «Depeche Mode» дали два бесплатных британских концерта.

Первый прошел в школе Христа в Ричмонде, графство Саррей, и стал единственным выступлением «Depeche Mode» в образовательном учреждении со дня концерта в школе Святого Николая. Музыкальные еженедельники ухватились за этот неожиданный выбор площадки: «Хотите, чтобы на вашем школьном концерте играли „Depeche Mode“? — писал Брайан Харригэн. — Тогда вам надо просто последовать примеру Пола Уорбертона, учителя школы Христа в Ричмонде, чья сестра знакома с одним из участников группы. „Mode“ сыграли на недавнем школьном благотворительном мероприятии бесплатно и принесли школьному фонду пятьсот фунтов».

Еще более выдающимся было второе шоу — возвращение в клуб «Венью», заявленное как «специальное благотворительное

выступление для „Amnesty International“» и состоявшееся 19-го сентября. В тот вечер «Depeche Mode» дали сразу два концерта: в пять часов вечера — на мероприятии для зрителей до 18 лет, где продавались только безалкогольные напитки, и в восемь — для всех остальных. Билеты стоили одинаково дешево — два фунта.

Энди Флетчер: *Мы столкнулись с проблемой: многие наши слушатели были младше восемнадцати, а в тех местах, где мы играли, пускали только совершеннолетних, и многие не могли попасть на наши концерты. Мы пробовали ставить два шоу подряд, но выступать дважды за вечер очень утомительно.*

Из-за существенной нехватки площадок, куда могли приходить юные поклонники группы, этот концерт в «Венью» стал самым широко освещенным выступлением группы на тот момент. Реакция «Smash Hits», как обычно, была одобрительной: «К тому моменту, как „Depeche Mode“ исполнили „New Life“, „Dreaming Of Me“ и очаровательную новую „Just Can't Get Enough“, они уже по второму разу вышли на бис и успели покорить, наверное, всех присутствующих», — восторгался Марк Эллен. Одним из покоренных был некий Мик Николе, которого концерт сподвиг написать следующее: «За спиной у Дэвида синтезаторы и драм-машины создают колдовские ритмы, и в зале никто не стоит на месте. Группа играет новый материал, а реакция остается такой же восторженной. Большинство новых песен легко держат невероятно высокую планку, поставленную первыми хитами. Три выхода на бис, в один из которых парни играют классическую „Price Of Love“ группы „The Everly Brothers“, и публика по-прежнему хочет еще. „Depeche Mode“ добились успеха безо всякой раскрутки. Скоро у них выходит альбом, и он моментально взлетит в первую десятку. А они тем временем станут еще сильнее, и не страшно, если в процессе на этих младенческих лицах появится пара морщин. „Мне все мало“? Вы сами напросились».

Для сравнения — ядовитый выплеск Дэйва МакКалоу из «Sounds», озаглавленный «Depressed Mode»: «„Depeche Mode“ ужасно нелепы. Как личности, потому что они выглядят как старушки, и как музыканты, потому что синтезаторы и недо-поп-свинг — не самое лучшее сочетание. Пожалуй, „New Life“ показательнее всего: тут они буквально выставляют напоказ недостатки друг друга. Никакой теплоты в этих отношениях нет. Рано или поздно все разрушается, но в случае с „Dep Mode“ долго ждать не придется».

Тем временем Барни Хоскинс попытался объяснить привлекательность группы: «В клубе „Венью“ „Depeche Mode“ показали себя профессионалами — чем-то вроде более попсового

английского варианта „Kraftwerk“, — и публика была в исступлении. Мой спутник отметил, что на концерте „Depeche Mode“ ты не столько танцуешь под их музыку, сколько автоматически реагируешь на звуковые стимулы, исходящие от их аппаратуры».

Но довольно рецензий. Продолжающийся подъем «Depeche Mode» шел гладко — по крайней мере, на вид. Но так ли оно было на самом деле? Примечательно, что, когда Флетчер, Гэан, Гор и их сопровождение отправились обратно в Великобританию после парижского выступления. Винс Кларк с Деб Данахей задержались. Живописная французская столица помогла Винсу взглянуть со стороны на оставшуюся дома славу. Он встретился лицом к лицу со своими демонами и принял важное решение: покинуть «Depeche Mode», чтобы избавиться от того, что он считал причиной своих страданий.

«Тогда меня все жутко достало, — подтвердил Кларк. — Я постоянно чувствовал себя несчастным и больше не хотел быть в группе».

Деб Манн: *Винс очень сложная личность. Он и со мной был таким — то все у нас прекрасно, то наоборот. Такой уж он человек. Мне кажется, что когда он окружен людьми, ему начинает не хватать личного пространства, и тогда ему хочется отдохнуть. И он очень импульсивен.*

Кларк выбрал момент — лучше не придумаешь. Близился выход горячо ожидаемого дебютного альбома «Depeche Mode», и уже были зарезервированы многочисленные площадки для первого полноценного британского тура.

По возвращению в Великобританию Кларк проявил себя как настоящий джентльмен, взявшись посетить каждого из участников группы и персонально сообщить о своем намерении покинуть «Depeche Mode». Также достойно восхищения было его решение не подводить группу и не уходить до завершения столь важного тура в поддержку альбома (впрочем, после его ухода товарищи по группе сделали недоброе предположение, что за поступком Винса стояло его желание повысить авторские отчисления).

Позже Кларк описал ту ситуацию: «В то время нам всем было невесело, каждый был подавлен. Я уже давно подумывал об уходе из „Depeche Mode“. Я постоянно дулся, как в детстве. Это была моя обычная реакция. Когда выходило не так, как я хотел, я дулся. Не слишком приятное поведение».

Было принято благоразумное решение отложить официальное заявление для прессы до окончания тура 16 ноября 1981-го, когда копии «Speak & Spell» уже окажутся в магазинах.

Ранее, в январе 1981 года, Бетти Пейдж из «Sounds» высказала беспокойство по поводу критики в адрес «Depeche Mode» в связи с использованием драм-машин вместо живого ударника.

Дэйв Гэан тут же возразил: «Записи, которые у нас теперь есть, звучат как настоящие ударные. Я знаю, „Orchestral Manoeuvres“ критиковали за использование драм-машины на сцене, но появление ударника — это худшее, что с ними когда-либо случалось. После этого они испортились. Нам он не нужен — это просто еще один человек, которому нужно платить!»

Но зависимость от фонограммы имела свои недостатки. «Я помню одно наше выступление, когда фонограмма остановилась в середине сета, — вспоминает Гэан. — Я пытался по-быстрому ее починить, чтобы мы смогли начать следующую песню. К счастью, мне удалось сделать это вовремя, и, хотя я наверняка выглядел слегка загнанным и нервозным, никто из аудитории ничего не заметил».

В 1982-м в интервью для «One… Two… Testing» Энди Флетчер рассказал, что же было на той записи: «Секвенсированные ударные, которые можно получить в студии, но не живьем. Многие считают, что у нас вообще все записано на пленку, а мы просто поем и делаем вид, что играем, но это не так. Мы никогда не пытались выдавать себя за хороших музыкантов».

По словам Флетчера, их набор инструментов — три синтезатора и драм-машина — был продиктован ограничениями по громкости, которые установила мама Винса Кларка: «Когда мы начали репетировать, мы не могли взять ударника, потому что, во-первых, ему не хватило бы места, а во-вторых, это было бы слишком шумно. Вместо этого мы использовали разные драм-машины, все как одна никудышные. Первая была из тех, что ставились на домашний электроорган. Там были румба, самба и рок/вальс. У всех драм-машин, что мы перепробовали, были свои ограничения, но теперь мы записываем все партии ударных заранее и проигрываем их на концертах. Драм-машинами мы теперь совсем не пользуемся».

Дэйв Гэан: *Мы пробовали запрограммированные ударные, но это не сработало. Так что теперь мы используем свои собственные записи.*

Если судить по фотографии (возможно, сделанной во время одного из выступлений в «Top Of The Pops» в 1981-м), сопровождавшей двухполосный материал о «Depeche Mode» в «Sounds», можно предположить, что Гэан говорил о драм-компьютере «Movement», который можно заметить на заднем плане. («Movement» был одной из первых немецких цифровых

драм-машин и был похож на более популярный «LM-1» фирмы «Linn», в котором были запрограммированы звуки настоящих ударных, но у «Movement» помимо этого был VOU (Visual Display Unit) — небольшой дисплей, сильно облегчавший утомительный процесс программирования. Вполне возможно, что именно это устройство подразумевал Винс Кларк в своем ироническом комментарии о «Захватчиках из космоса» и сценическом оформлении «Computer World» группы «Kraftwerk». — *Дж. М.*)

Из последующих разговоров с «One… Two… Testing» становится ясно, что прошлые несколько неуклюжие технические выкладки Гэана действительно относились к драм-компьютеру «Movement»: «Парень, который программировал для нас „Movement“, сказал, что сможет заставить его точно воспроизводить звук бас-барабана, который мы получили на „ARP 2600“ Дэниела. Но получилось у него совсем иначе, так что мы сохранили верность „большому и толстому фирменному бас-барабану Дэниела Миллера“. У него был мощный, глубокий звук, не то что у всех этих драм-машин».

Ударные оставались для «Depeche Mode» больной темой.

Энди Флетчер: *Мы все еще пытаемся найти драм-машину, которая бы нам подошла, и Винс занят тем же. Он собирает коллекцию синтезаторов — дорогое хобби.*

Возможно, Энди ненамеренно намекал на то, что, встав на распутье, Кларк уже строил планы на какую-то музыкальную жизнь, не связанную с «Depeche Mode»?

Что бы ни ожидало «Depeche Mode» в будущем, в интервью с «Sounds» в ноябре 1981-го Мартин Гор ясно дал понять, что для группы синтезаторы по-прежнему остаются основным инструментом. Он процитировал Дэниела Миллера: «Если у тебя есть отличные идеи, то, чтобы их воплотить, надо быть хорошим музыкантом. Синтезатор сильно упрощает задачу. Рок-музыканты говорят, что синтезатор — бездушный инструмент и не дает возможности для самовыражения. Интересно, а чем это хуже бренчания на гитаре? Вон, хеви-металлические риффы вообще все звучат практически одинаково».

Энди Флетчер: *Мы ничего не имеем против гитар, мы и сами раньше на них играли. Возможно, в один прекрасный день мы с ними еще поэкспериментируем, но с синтезатором куда проще. Есть много отличной гитарной музыки, но научиться хорошо играть на гитаре не так-то легко.*

В разговоре с журналистом из «Jackie» Дэйв Гэан жаждал поделиться мыслями о грядущем альбоме: «Это проверка для новой группы. Если первый альбом продается, вас ждет успех.

Впрочем, мы думаем, что с этим проблем не будет, потому что сейчас люди хотят танцевальной музыки, а это именно то, что мы собираемся им дать».

Однако позже, когда журналист из «Sounds» спросил, можно ли судить о будущем альбоме по «Just Can't Get Enough», певец ответил несколько иначе: «Альбом будет музыкально разнообразным. Вы не сможете, услышав одну из песен по радио, тут же сказать: „А, это „Depeche Mode““».

Гэан не соврал: на «Speak & Spell» (названном в честь электронной игрушки того времени — кстати, в том же году ее использовали в своем альбоме «Computer World» — кто бы вы думали — «Kraftwerk». — *Дж. М.*), который вышел 29 октября 1981 года, гитар нет и в помине. На той же неделе Пол Морли решил отрецензировать еще и свежий альбом «OMD» «Architecture & Morality». Последняя пластинка не слишком впечатлила Морли. Он описал ее как «безыскусные гимны к умирающей славе, жажда порядка, подробное исследование бесконечности и ощущения святости во времени и пространстве».

Морли был куда более доброжелателен по отношению к «Speak & Spell»: «Там, где „Orchestral Manoeuvres“ чересчур высокомерны и неосновательны, „Depeche Mode“ занятны, смелы и оптимистичны… Развеселый, полностью электронный поп у „Depeche Mode“ получается цельным и гибким. Это располагающая к себе музыка с правильно расставленными акцентами, и здесь вы, по крайней мере, не найдете серьезных размышлений об исторических реалиях или природе гениальности. Я верю в остроумие и хитрость группы и полагаю, что они скорее пойдут по стопам Фэда Гэджета, своего наставника Дэниела Миллера и Петера Бауманна из „Tangerine Dream“ — людей с чувством юмора, абсурдистов, пародистов, — чем превратятся в религиозных фанатиков».

На первый взгляд некоторые песни Винса Кларка, включая «New Life», бессмысленны и легковесны. Первый куплет «Any Second Now (Voices)», вокальной версии би-сайда «Just Can't Get Enough» и певческого дебюта Мартина Гора в составе «Depeche Mode», идеально иллюстрирует банальность текстов: «She remembered all the shadows and the doubts / The same film / Vivid pictures like a wall that's standing empty and the night so still / Such a small affair, a relapse someone closing like the nightclub door / Here again and when you speak I watch you move away and seem so sure» («Она вспомнила все тени и сомнения / Тот же фильм / Яркие картинки, как пустая стена, а ночь так тиха / Небольшое происшествие, возврат / Кто-то закрывается, как дверь ночного клуба / Снова здесь, и когда ты говоришь, я смотрю, как ты

отдаляешься и кажешься такой уверенной).

С другой стороны, как утверждает Деб Манн, минимум две вещи Кларка на „Speak & Spell“ имеют смысл. „Puppets“ предположительно стала результатом баловства Винса с наркотиками, о чем можно догадаться по первым строчкам: „Get that feeling, head is reeling / Think you're in control, but you don't know me, babe / I can move you, I can soothe you / I can take you places in a different way / And I don't think you understand, what I'm trying to say / I'll be your operator, baby, I'm in control“ („Знаешь это чувство, когда кружится голова / Ты думаешь, все в твоих руках — детка, ты просто меня не знаешь / Я могу управлять тобой, могу тебя утешить / Могу взять тебя туда, где ты никогда не бывал / Не думаю, что ты понимаешь, о чем я / Я буду управлять тобой, детка, ты под контролем“). Что касается „What's Your Name?“ с ее заразительным припевом, спетым в духе пятидесятых, — „Hey you're such a pretty boy / Hey you're such a pretty boy… You're so pretty“ („Эй, ты такой милый мальчик / Эй, ты такой милый мальчик… Такой милый“), — то она может быть истолкована как выпад в адрес Рика Ская из „Дейли Миррор“, намеренно исказившего слова Кларка. За прекрасно выстроенной вокальной аранжировкой стояло винсово страдание.

Энди Флетчер: *Это было задумано как стеб над слепым поклонением. Очень заводная песенка, одна из последних, написанных для группы Винсом Кларком. К тому времени он совершенно разочаровался в „звездной“ жизни, ему надоело быть достоянием общественности.*

Еще одним примером позитивной реакции со стороны прессы стал некий „Сьюни“, поставивший „Speak & Spell“ максимальную оценку в пять звезд. „Если хорошенько вслушаться в этот альбом, начинаешь понимать, что эта кажущаяся простота — вовсе не от глупости. Пластинка открывается „New Lite“ и заканчивается „Just Can't Get Enough“ — очень мудрое решение. А в середине — еще девять блестящих треков: восемь песен и один инструментал. Придраться почти не к чему, зато вдоволь поводов для восхищения. У „What's Your Name?“ на лбу написано — „следующий сингл“. Намеренно приторные подпевки придают особую пикантность и без того страшно заразительному припеву; эта песня просто обречена стать хитом, photographic“ напоминает лучшие вещи Ньюмана, только она еще лучше: те же мрачные фразы — и текстовые, и музыкальные, — но со стремительным, танцевальным битом вместо торжественности, с которой Газза всегда немного перебарщивает».

Обзаведясь несколькими положительными рецензиями, помогающими продажам альбома, группа собралась начать

национальное турне в компании несчастного автора песен, собирающегося бежать с корабля.

Глава VIII
Прощай, Винс!

Это же просто иллюзия. Как можно скучать по иллюзии? Даже смешно, если вдуматься.

Винс Кларк, 1982

Некоторое время я испытывал чувство вины, но потом они написали «See You», и она была вполне успешной. Так что они и без меня прекрасно обходились, и никакой проблемы не было.

Винс Кларк, 2001

Пребывая в блаженном неведении о неминуемом уходе Винса Кларка, «Sounds» выловил группу во время репетиций их турне под названием «Speak & Spell tour» в ноябре 1981-го. Как могли предугадать те немногие, кто уже был в курсе дел, Кларк на интервью не присутствовал, однако, по иронии судьбы, статья открывалась воспоминанием о Роуз Мартин, командным тоном произносящей: «Прекрати это клацанье!»: «„Depeche Mode“ страшно не везло. Даже если они играли в наушниках, мама Винса Кларка жаловалась на шум — на этот раз щелкающих клавиш. Но эти жутковатые тихие репетиции в холодном эссекском гараже оплатились сторицей».

За время тура, состоявшего из четырнадцати концертов, «Depeche Mode» объехали страну вдоль и поперек — от эдинбургского клуба «Коустерс» до брайтонского «Топ Рэнк». Дэйва Гэана несказанно радовала перспектива раз и навсегда распрощаться с маленькими клубами и пабами: «Когда мы играли на разогреве, с нами обращались ужасно. Особенно в Лондоне — не буду говорить, кто именно и где именно. Они об тебя ноги вытирают, и для звукачей ты никто. „Ну и где разогрев?“ — вот как они говорят. Даже название не упомянут. Теперь мы стали хедлайнерами — и вот они нас уже любят. Мы собираемся отыграть два вечера в „Lyceum“, и на этот раз мы тут главные!»

Винс Кларк лично выбрал от имени «Depeche Mode» группу поддержки — «Blancmange». Этот синтезаторный дуэт тоже попал на «Some Bizarre Album», и Кларк в сопровождении Деб Данахей

отправился посмотреть на Нила Артура и Стивена Ласкомба живьем — возможно, 21 сентября в клубе «Венью». В тот вечер также выступали «Naked Lunch», еще одни соседи «Depeche Mode» по сборнику Стиво. Возможно, у Винса в свете его решения уйти из группы был свой скрытый мотив для выбора «Blancmange»: ему хотелось узнать, как смотрится на сцене хорошо отлаженный дуэт. Может быть, что он уже начал планировать будущую музыкальную карьеру?

Тем временем Дэйв Гэан по-прежнему был озабочен тем, как проходят концерты «Depeche Mode». «Было бы здорово сесть и спроектировать наше шоу, — сказал он журналу „Sounds“ примерно за неделю до начала тура, — но ни у кого из нас попросту не было времени, чтобы подумать над этим. Возможно, мы устроим световое шоу…»

Но осуществлять такие дорогостоящие перемены в то время, как Винс Кларк все сильнее отдалялся от старых товарищей по группе, было бы неразумно. За несколько месяцев до окончания тура Гэан рассказал кому-то из журналистов, что Кларк «просто садился в фургоне отдельно ото всех. Он отвечал на обращенные к нему реплики, но все остальное время молчал».

Однако Кларк продолжает настаивать на том, что не он один пребывал в дурном настроении: «Все происходило очень быстро. У каждого из нас в то время было огромное самомнение, и нам всем было невыносимо сидеть в фургоне. Мы с трудом друг друга терпели. Мы были очень молоды, и нам в голову просто ударила слава».

Выступление «Depeche Mode» в университете Ньюкасла 31 октября 1981 года было обставлено все так же минималистично. Сделанные во время тура фотографии запечатлели Винса Кларка и Мартина Гора, как обычно, стоящими бок о бок за клавиатурами и микрофонами. Кларк пользовался недавно приобретенным полифоническим синтезатором «Roland Jupiter-4», в кои-то веки гордо возвышающимся на крестообразной подставке, а Гор оставался верен своему любимому, купленному за двести фунтов монофоническому «Yamaha CS5». (Согласно одному источнику. Гор отвалил немалую часть заработанных в группе денег на открытый пляжный автомобиль-багги и к тому же подарил своим благодарным родителям новую стиральную машину. — *Дж. М.*)

Выбор Энди Флетчера остановился на «The Source», дорогом (945 фунтов) двухосцилляторном программируемом аналоговом монофоническом синтезаторе с шестнадцатью ячейками памяти. Это был первый синтезатор, где вместо обычных ручек и ползунов

использовалось цифровое редактирование настроек — сначала нужно было выбрать тип параметра, а затем ввести его значение цифрами. Специализированные журналы о музыкальном оборудовании принялись цепляться к необычной расцветке инструмента — хромированная панель со встроенными разноцветными флуоресцентными мембранными переключателями. Один из журналов в своем сарказме дошел до того, что сравнил «The Source» с керамической кухонной плитой! Когда Энди попросили сказать слово в защиту муговского синтезатора, он не сразу нашелся: «Цвета… Э-э-э… Ну, вообще-то мне нравится, как он звучит. „Муги“ отлично подходят для басовых партий. Я раньше пользовался „Prodigy“ и все еще таскаю его с собой в качестве запасного».

За близким соседством Кларка и Гора на сцене во время тура в поддержку «Speak & Spell» стояли эстетические соображения — невысокие (165 и 170 см соответственно) Винс и Мартин хорошо смотрелись рядышком, а долговязый (190 см) Флетчер — поодаль.

Пустое пространство за спинами троих клавишников и расположенной по центру сцены системы для воспроизводства фонограммы обычно было прикрыто простым темным занавесом. Благодаря шестикиловаттной звуковой системе, взятой напрокат в «Showtec», шум толпы не заглушал музыку.

Родной город встретил «Depeche Mode» как героев. 10 ноября 1981 года они играли в клубе «Ракелс» перед толпой в восемьсот пятьдесят человек. Местная газета «Ивнинг Эко» не пожалела целую полосу на описание триумфального возвращения группы. На фотографиях к статье видны мускулистые телохранители, защищающие группу от фанатичных поклонников. Как отметил местный корреспондент Дон Стюарт: «К десяти вечера обе группы поддержки уже сделали свое дело, и на сцене появились „Depeche Mode“. Это вызывает легкую истерию у публики, в основном состоящей из девочек подросткового возраста, которые встречают группу визгом. Несколько лет назад их вопли перекрывали бы музыку — но не теперь: слишком мощны усилители. Бит заглушает крики и мощными ударами сотрясает тело. Сотни человек наваливаются на заграждение, и силачи-охранники превращаются вживую подпорку, удерживающую заграждение на нужном расстоянии от сцены. Полгода назад „Depeche Mode“ были хороши. Теперь они очень хороши, их профессионализм достиг совершенства».

В тот вечер не только «Blancmange» разделили с «Depeche Mode» тесную сцену «Ракелс»: специальными гостями вечера стала группа «Film Noir», которую возглавлял не кто иной, как Роб

Аллен.

Роберт Марлоу: *Это было довольно забавно. Винс сказал, чтобы я просто позвонил их промоутеру, этому пройдохе. Ну, я и позвонил, а он говорит, мол, у них на разогреве играет «Blancmange». Я говорю: «Но Винс сказал, что мы сможем выступить», а он: «Ну, выступить можете, но никаких денег вы за это не получите». В конце концов Винс сам заплатил мне пятьдесят фунтов, но это неважно. В общем, Винс попросил нас сыграть, и мы выступили перед «Blancmange», а затем вышли «Depeche Mode».*

Мне понравилось играть у них на разогреве. Я играл на гитаре, еще один парень — на синтезаторе, а Перри Бамонте — на басу, и еще у нас была крохотная программируемая драм-машина «Boss DR-55» фирмы «Dr Rhythm». Все прошло хорошо, нас отлично приняли. «Blancmange» были превосходны — я их никогда до этого не видел, и они играли очень, очень хорошо, да еще и оказались приятными людьми. «Моды» вели себя как обычно, только Винс выглядел отстраненным и довольно несчастным».

Винс постепенно терял психологическое равновесие, и ему явно не пошла на пользу попытка на протяжении десяти концертов делать вид, что в «Depeche Mode» все хорошо. К тому же, по словам Марлоу, в тот вечер Кларк и физически чувствовал себя не очень хорошо, что лишь усиливало его дискомфорт. «Это было довольно смешно. У Винса был понос! За время тура они исколесили всю страну, и я думаю, он был счастлив вернуться домой. Но в тот день я зашел к нему поболтать, а он сказал: „Все в порядке, я тут накачиваюсь инжирным сиропом“. Вот дурак-то».

Вернувшись в бэзилдон, Кларк на время отказался от своего правила не общаться с прессой. Впрочем, его короткие реплики в разговоре с «Ивнинг Эко» не отличались оптимизмом. Как написал Дон Стюарт, «двадцатилетний Винс говорит, что для него успех „Depeche Mode“ означает только „больше работы и выкуренных сигарет“. Ну и как ему жизнь поп-звезды — с полным гардеробом дорогой одежды, автомобилями и прочей роскошью? „В Эдинбурге я купил себе новую пару кожаных ботинок, — говорит он. — Они обошлись мне в десять фунтов“».

Стюарт поведал читателям кое-какие технические подробности первого британского тура «Depeche Mode»: «Цирк под названием „Depeche Mode“, общим счетом в пятнадцать человек, передвигается по стране в трех автомобилях. Инструменты и усилители едут в грузовике, за ним следует машина с пятью техниками и, наконец, микроавтобус с бэзилдонской четверкой, дуэтом „Blancmange“, тур-менеджером

Доном Боттингом и невестами Дэйва и Мартина — девятнадцатилетней Джо Фокс и восемнадцатилетней Энн Суинделл из Бэзилдона. Девушки занимаются промо-стороной тура: обеспечивают поклонников информацией и продают футболки».

Дэйв Гэан: *Для них это все довольно тяжело. Они постоянно видят, как после концертов к нам подходят девушки. Джо сначала чувствовала себя очень неудобно даже с остальными тремя участниками группы — ей казалось, что она им мешает. Мы с ней подумали, что это угрожает нашим отношениям, и решили принять меры.* (Джо оставила свою работу медсестрой, чтобы помогать Деб Данахей с фан-клубом, а только что окончившей школу Энн Суинделл — с продажей атрибутики во время тура. Как можно было догадаться, Деб никуда не поехала. — *Дж. М.*)

«Ивнинг Эко» опубликовала фотографию Мартина Гора за чашкой чая с гордой матерью Памелой в их доме в микрорайоне Шепсхолл. «Богатство, слава… Что это? — говорит Мартин. — Не так уж мы и знамениты. И кучи денег у нас тоже нет».

Последнее вот-вот должно было измениться — на «Speak & Spell» одних только предварительных заказов поступило около восьмидесяти тысяч.

Пол Колберт из «Melody Maker» провел три дня в пути с «Depeche Mode» в ноябре 1981-го. Его отчет открывается описанием гастрольного микроавтобуса, набитого чемоданами и одеждой для выступлений, созданной кем-то из Кенсингтона — вероятно, одним из знакомых Дэйва Гэана.

Колберт упоминает о вежливом отказе Винса Кларка вступить в беседу о музыке. До саундчека в «Локарно» в Бирмингеме 4 ноября 1981 года оставался еще целый час, и «…группа приступила к интервью — точнее, так поступили три четверти группы. Пострадав от пера одного британского журналиста, Винс больше не хочет связываться с прессой».

Винс Кларк: *Я сам точно не знаю, почему перестал давать интервью. Думаю, мне надоело то, что говорили все остальные. Каждый мог вставить свое слово, а я, наверное, хотел говорить один.*

Пожалуй, даже хорошо, что Кларку не пришлось отвечать на вопрос Колберта о том, весело ли колесить по стране с концертами.

Дэйв Гэан: *По-прежнему случается посмеяться, но это уже не так весело. Раньше каждое выступление казалось чем-то захватывающим, и перед концертами мы страшно нервничали. Возможно, дело в том, что ко всему этому привыкаешь. Или,*

может быть, в том, что, когда мы начинали, мы все занимались чем-то, помимо музыки, и, сидя на работе или учебе, переживали о предстоящем на выходных концерте. Не могу сказать, что это становится работой, но на гастролях ты каждый день делаешь одно и тоже.

Далее Колберт описывает катастрофу: скачок напряжения испортил винсов «Roland Jupiter-4». Журналист не мог не отдать должное профессионализму, проявленному Кларком в такой непростой ситуации: «У его новенького синтезатора случился электрический эквивалент нервного срыва — каждая четвертая нота — фальшивая… Самое крепкое ругательство, произнесенное Винсом по этому поводу, — „Хм… Было не так“. Он тут же одалживает один из инструментов „Blancmange“ и распаковывает собственную запасную клавиатуру, с которой ни разу еще не работал, и после всего этого ему удается идеально отыграть весь сет. Такое не каждому под силу».

К этому моменту «Depeche Mode» успели усовершенствовать свой концертный сет, избавившись от большинства малоизвестных ранних композиций в пользу, главным образом, вещей со «Speak & Spell» и непременных хитов. Таким образом, сет состоял из «Any Second Now», «Photographic», «Nodisco», «New Life», «Puppets», «Ice Machine», «Big Muff», «I Sometimes Wish I Was Dead», «Tora! Tora! Tora!», «Just Can't Get Enough», «Boys Say Go!» и «What's Your Name?». Выходя на бис, группа играла «Television Set», «Dreaming Of Me» и либо песню «Everly Brothers» «The Price Of Love», либо теперь уже мало кому известную «Addiction» Винса Кларка.

Энди Флетчер: *Думаю, мы стали профессиональнее. Раньше присутствие зрителей нас сковывало, а теперь, если кто-то лажает, ты смотришь на него и смеешься.*

Ирония этого высказывания в том, что сам Флетчер по-прежнему оставался главным поводом для шуток. Когда Гэана спросили, почему Флетча так часто дразнили, Дэйв Гэан, давясь от смеха, ответил: «Да он же сам напрашивается! Он вечно что-то делает не так и все ломает. Мы, конечно, никогда не выставляем его из помещения и не наказываем, но если что-нибудь не так — это всегда из-за Энди».

Но шутки в сторону. В тот же период Гэан сделал куда более важное заявление: «Винс написал много материала, но теперь мы все начинаем сочинять». Учитывая, что ни Гэан, ни Флетчер не написали ни единой песни для «Speak & Spell», читателям «Melody Maker» оставалось только поверить Гэану на слово. Возможно, Дэйв открыто намекал на то, что группа уже строила планы на будущее без Кларка.

Официальное объявление об уходе Винса Кларка из «Depeche Mode» было сделано 30 ноября 1981-го, через две недели после того, как «Speak & Spell Tour» завершился двумя выступлениями в лондонском «Лайсиуме» 15 и 16 ноября. Возможно, парни хотели, чтобы за эти две недели Винс передохнул или даже передумал. Однако он уже принял решение. Британской музыкальной прессе сообщили о полюбовном расставании, не исключавшем возможности совместной работы в будущем.

«Au revoir, Винс, — сокрушался „Smash Hits“. — Винс Кларк покинул „Depeche Mode“. Никто ни с кем не ссорился, просто с этого момента он „не входит в постоянный состав“. Теперь он может „сконцентрироваться на написании песен“ и готов поделиться результатами с любым, кто ими заинтересуется, включая „Depeche Mode“».

Бэзилдонская «Ивнинг Эко» заявила: «Винс Кларк, автор песен и клавишник популярной бэзилдонской группы „Depeche Mode“, покинул коллектив. Представитель рекорд-лейбла „Mute Records“ подтвердил, что двадцатилетний музыкант ушел из группы, чтобы сосредоточиться на сочинении песен. „Это было полюбовное расставание, и Винс продолжит писать материал для группы, которая теперь будет играть без него“. Группа не собирается заменять Винса новым постоянным участником, но, вероятно, возьмет еще одного музыканта для живых выступлений. За прошедший год песни, написанные бывшим учеником лейндонской общеобразовательной школы, помогли малоизвестной группе пробиться в первую десятку хит-парадов с двумя хитами, „New Life“ и „Just Can't Get Enough“».

Другое местное издание активно опровергало слухи, что Энди Флетчер также уходит из команды, приводя чью-то цитату о том, что «распад „Depeche Mode“ разобьет сердца тысяч поклонников группы, которые на прошлой неделе в „Ракеле“ приветствовали их как героев».

Хотя эти слухи и были голословными, Роберта Марлоу, например, они не удивили: «Раньше у Флетча будущее было распланировано: он собирался добиваться успеха в своем банке, страховой компании, или где там он работал, жениться и остепениться».

Пол Колберт из «Melody Maker», встретившийся с группой во время гастролей, был чуть более проницателен: «„Depeche Mode“ превратились в трио — клавиш ник и основной автор песен Винс Кларк ушел. Он пообещал снабжать группу материалом, но уже не будет участвовать в гастролях и записях. Обстановка в „Depeche Mode“ начала ухудшаться несколько месяцев назад.

Говорят, что Винса не устраивал гастрольный аспект работы, и он ушел, чтобы сосредоточиться на сочинительстве. Три оставшихся участника — Дэвид Гэан, Энди Флетчер и Мартин Гор — ищут ему замену (необязательно постоянную) и записывают новый сингл, который выйдет в январе».

В таких обстоятельствах было сложно предсказать, как у «Depeche Mode» пойдут дела без Винса Кларка. С группой случилось то же, что в свое время произошло с «Pink Floyd» и «Genesis» — они в решающий момент лишились основных авторов песен; и их будущее тоже не выглядело многообещающим. То же можно было сказать и о самом Кларке: конечно, за время, проведенное с «Depeche Mode», его талант расцвел, но предсказать будущее его новых произведений было сложно.

Роберт Марлоу: *Я не мог не сказать Винсу: «Черт побери, какой же ты смелый. Мало кто на твоем месте решился бы на такое». Кто еще смог бы с такой решимостью сказать: «Вот черт. Я ведь не этого хочу»? Записать два или три хита, а затем взять и сказать: «Ну все, я пошел, я больше не хочу», — это очень смело.*

3 декабря 1981 года Кларк выполнил последнее обязательство перед «Depeche Mode», отыграв с ними один концерт в Чичестере, снятый для показа на канале «TVS». Воспоминания Кларка об этом событии невероятно содержательны: «Я принял кучу спидов, а потом уехал домой».

Когда его спросили о первых последствиях ухода из группы, которую он основал всего лишь двумя годами раньше, Кларк признался: «Я чувствовал себя виноватым. Я помню, что сказал „Depeche“ что, если они захотят, я буду писать им песни. Я знал, что оставил их в шатком положении. Думаю, Флетчеру было хуже всех. Он был напуган, потому что почти все песни писал я. Ну да они все равно сразу же начали меня поносить. Это было довольно жестоко, но их можно понять».

Высказывание Кларка очень расходится с тем, что сказал по тому же поводу Энди Флетчер: «Я знаю Винса с пяти лет, и он один из моих лучших друзей. Это выглядело примерно как „Я ухожу“ — „Ну что ж, можно понять“. Это не было огромным событием. Винс сказал: „Я ухожу, но завершу тур и все остальное“. Это было очень мило и по-дружески — обещать писать для нас песни и так далее. По идее, мы должны были очень переживать, но обошлось без этого». Примерно то же он рассказал журналу «Look In»: «Мы оказались в трудном положении, но, к счастью, мы заранее знали, что Винс собирается уйти, и у нас было несколько месяцев на то, чтобы подумать, как быть дальше».

Так почему же Винс Кларк решил уйти из группы, над успехом которой он сам так бился, как раз в тот момент, когда она вот-вот должна была перейти на новый уровень?

«Между нами стоит какая-то преграда. Он сам по себе, мы сами по себе», — рассказывали оставшиеся три участника «Depeche Mode» Марку Эллену из «Smash Hits». У Кларка для того же материала взяли отдельное интервью: «Я никогда не думал, что наша группа станет настолько популярной. Я не испытывал ни счастья, ни удовлетворения. То, что принесла с собой слава, внезапно стало важнее самой музыки. Сначала нам писали: „Мне очень нравятся ваши песни“, потом — „Где вы покупаете брюки?“, а что было бы дальше? Да еще все эти интервью и фотосессии не оставляли ни на что времени».

Очевидно, Эллену аргументы Кларка показались неубедительными: «Напрашивается вопрос: а он-то чего ожидал?» Кларк сказал, что хотел «контролировать ситуацию» и «по-прежнему играть на маленьких площадках — то, о чем вечно разглагольствовали „Тле Police“, пока не обнаружили, что могут устроить три аншлага подряд на „Уэмбли-Арене“».

«Мой энтузиазм прошел, — сказал Кларк Полу Колберту. — Это превращалось в конвейер, что меня беспокоило. С технической стороны все стало несколько лучше, но и тут обнаружились препятствия к тому, чтобы экспериментировать. Каждый день что-то происходило. Мы были настолько заняты, что времени на баловство просто не оставалось».

В более откровенном разговоре Кларк признался: «Наверное, все дело было в том, что мне казалось, что я работал больше всех и больше всех был предан своему делу. Вероятно, я подумал, что мог бы делать все то же самое и в одиночку, так что с моей стороны это было чистым самолюбием. Это — честный ответ».

Это подтверждают слова Энди Флетчера: «Винс хотел проводить кучу времени в студии, а мы там чувствовали себя скованно и боялись высказывать собственные идеи».

Колберт выслушал обе стороны и вынес свой вердикт: «Изображать Винса жертвой успеха не только означало бы налепить на него клише, но было бы жестоко по отношению к тысячам безработных фанатов, которые с радостью отдали бы годовой доход за такие „мучения“. Нет, его нельзя назвать измученным — и он сам это охотно признает. Но для кого-то, кому больше всего на свете хочется возиться с синтезаторами и писать песни, режим работы „Depeche Mode“ будет означать превращение мечты в каторгу».

Винс Кларк: *Если подумать, то никакая это не потеря. Они*

теперь могут придумывать что-то свое, а я — заниматься тем, что мне нравится. У Мартина теперь есть отличная возможность заняться собственными песнями и пустить их в дело — все равно они лучше моих. У него всегда были к этому способности, просто до сих пор он не пытался ими воспользоваться.

К началу 1982-го два лагеря были настроены уже не так дружелюбно. В интервью для мартовского выпуска журнала «New Sounds, New Styles» Мартин Гор съязвил: «Мы не поддерживаем с ним никакого прямого контакта. Может, он и пишет для нас песни — мы не в курсе. Мы теперь должны относиться к нему, как к одному из множества авторов».

«Больше всего я жалею, что пострадали наши взаимоотношения, — пожаловался Кларк Колберту. — Мы расстались по-дружески, но потом что-то изменилось… После рождественского „Top Of The Pops“ я с ними практически не виделся. Я просто надеюсь, что все это забудется. На самом деле никто ничего не потерял, но понимание этого приходит не сразу».

В середине 1982 года Дэйв Гэан по-прежнему пытался осмыслить действия Кларка. «Ему не нравились гастроли и то, что „Depeche Mode“ становились публичным достоянием. Он просто хотел заниматься своими делами, но ведь он вполне мог делать это, оставаясь в группе, — вот чего я не понимаю».

Несмотря на все обещания, оказалось, что Винс Кларк не будет писать песни для «Depeche Mode». «Да и когда ему? — сочувственно пояснял Мартин Гор. — У него в этом году вряд ли найдется на это время».

По прошествии двадцати лет история с Винсом Кларком по-прежнему остается щекотливой темой для всех ее участников. Когда в 2001 году у Дэниела Миллера спросили, был ли уход Кларка неудачей или наоборот, он дипломатично ответил: «Думаю, ни тем, ни другим: Мартин всегда был сильным сочинителем, он написал две песни для первого альбома, но в каком-то смысле „Depeche Mode“ были группой Винса. Он писал большую часть песен, и он же был главным организатором — он знал, какой хочет видеть свою группу. Самым активным участником тоже был он — остальные просто следовали за ним. Флетч и Мартин работали, Дэйв учился… Дэйв тоже с большим энтузиазмом относился к группе, но у него не было четкого направления. А Винс был очень упорным и многое сделал для группы. Но потом он по каким-то причинам выбрал иной путь».

Гэри Смит: *Чего он точно не желал, так это славы, не такой он человек. Думаю, она его пугала. В юности у него не было машины — лишних денег у него никогда не было. Потом, когда у*

него появилась возможность обзавестись собственной машиной, он сказал, что с радостью купил бы какой-нибудь «роллс-ройс» с откидным верхом, но ведь на него тогда будут смотреть, так что лучше выбрать что-нибудь обычное, вроде «форд эскорт». Думаю, он хотел добиться успеха в своем деле. Он хотел быть известным музыкантом — но не поп-звездой.

Роберт Марлоу: *Винс — человек очень замкнутый. В то время он еще жил в Бэзилдоне. Я понял, что у него не все в порядке, когда «Depeche Mode» и мой «Film Noir» вместе играли в «Ракеле» — он выглядел несчастным. Он сказал, что ему не нравится выступать. Я говорю: «Ну, тогда ты выбрал не ту профессию, а?» Поп-звездам полагается писать музыку, а затем играть ее. А он сказал: «Да, но мне это не нравится».*

Его ранили сущие мелочи — например, как-то он вез всех в Лондон на своей машине, потому что только он умел водить, и никто не дал ему денег на бензин. Наверное, сейчас для нас с вами это выглядит пустяком, но в то время у них не водилось больших денег. Остальные тогда все еще работали, и он, наверное, подумал: «Погодите-ка, а тут ведь только я безработный». К тому же, я думаю, он видел, что им не интересно вкладывать деньги в группу — это он пошел и купил новый «Roland MC-4 MicroComposer». (На тот момент — настоящее произведение искусства, четырехканальный секвенсор с микропроцессором, запоминающий до 11500 нот и способный управлять одновременно четырьмя синтезаторами. — *Дж. М.*) *Речь идет не о больших суммах, они такими и не располагали — они были на независимом лейбле, и им, разумеется, не платили никаких авансов, все было основано на отчислениях — хотя им в итоге досталось немало. В общем. Винс просто подумал: «Ну пять фунтов на бензин-то уж могли бы дать!»*

Я думаю, его возмущало, что остальные с радостью сели ему на шею — хотя я прекрасно их понимаю. Он им говорил: «Эй! Давайте двигаться дальше! Мы же не можем просто почивать на лаврах». Он все время чему-то учился — он тогда крепко подружился с Эриком Рэдклиффом, и Эрик научил его куче вещей в сфере звукозаписи.

Однако, хоть Марлоу и считал, что близок к Винсу Кларку, даже он вынужден был признать, что эти на первый взгляд проницательные наблюдения были лишь догадками: «На самом деле Винс никогда не устраивал со мной доверительных бесед о происходящем. И по сей день его левая рука не знает, что делает правая. Он очень… скрытный — другого слова не могу подобрать».

Это уж точно… «Ему нравится, чтобы всем казалось, что они

его совсем не знают», — сказал Энди Флетчер журналисту из «New Sounds, New Styles», а Дэйв Гэан добавил: «Мы думали, что знаем его, но оказалось, что мы ошибались».

Вскоре после ухода из «Depeche» Кларк заявил: «Я никогда не был настолько близок с остальными, насколько они друг с другом — не считая Флетчера, которого я знаю с детства».

Сегодняшнее мнение Флетчера о Кларке до некоторой степени соответствует сказанному Гэри Смитом и Робертом Марлоу: «Он был куда амбициознее, чем мы; для нас это скорее было хобби — мы просто получали удовольствие оттого, чем занимались. В конце концов, я думаю, Винсу не слишком нравилось, что в решающий моменту нас прорезались голоса — мы начали открыто высказываться и говорить, например, что нам не слишком нравились некоторые из его песен. К тому же, думаю. Винс считал, что мог бы все это делать самостоятельно. Он с детства был одиночкой».

Мартин Гор до сих пор озадачен поступком своего бывшего коллеги: «Я не очень понимаю, почему Винс Кларк ушел из „Depeche Mode“. Думаю, он считал, что может делать все сам и группа ему не нужна; так мне кажется. А может, это было личное; возможно, у нас были какие-то трения — хотя это были сущие пустяки по сравнению с тем, через что нам пришлось пройти за последние двадцать лет.

Возможно, поворотной точкой стал случай, когда он пришел на репетицию с двумя новыми песнями. Он объяснял нам, как их играть, а когда он вышел в туалет, мы просто переглянулись и сказали: „Это же ужасно, мы не можем их играть!“ И, когда он вернулся, мы сказали: „Винс, нам они не очень нравятся“. Он не говорил: „Все, я ухожу“, он просто сказал: „Ладно“. Уже лотом, спустя несколько недель или месяцев, он сказал, что уходит. Но не может быть, чтобы его это не задело — представьте, приходите вы к участникам своей группы с двумя новыми песнями, а они говорят: „Это ужасно, мы не можем их играть“!

Мне кажется, Винс выбрал довольно странный момент для ухода. Он сообщил нам о своем решении, когда первый альбом еще даже не был выпущен. Конечно, это было невеселое время, он все же был нашим другом. Думаю, у нас была психологическая травма! Я не знаю, что было бы, останься он с нами подольше, но мне кажется, в итоге мы все стали намного счастливее. Для меня это вообще стало подарком судьбы, потому что после этого я вышел на первый план как сочинитель. Если бы он остался, я не мог бы писать то, что хотел, потому что это не сочеталось бы с его стилем. Я бы заблудился где-нибудь в тумане истории».

Глава IX
Друг или враг?

Мне было сложно вписаться в группу, потому что я вышел из другой среды. К тому же чувствовалось напряжение из-за того, что Винс Кларк покинул группу в такое важное для нее время — никто не думал, что они смогут пережить потерю своего главного сочинителя.

Алан Уайлдер, 2001

«После ухода Винса мы с тремя оставшимися участниками прекрасно понимали, что надо двигаться вперед, — говорил Дэниел Миллер. — Я был у них кем-то вроде сопродюсера, а Мартин, как нам всем было известно, писал отличные песни. Остальные участники группы с уходом Винса очень быстро повзрослели: на них внезапно легла вся ответственность, раньше-то он большую часть дел брал на себя. Не могу сказать, что нам повезло, что Винс ушел, но тем не менее это событие привело к очень важным результатам. Начать с того, что это изменило направление группы, потому что песни Мартина и Винса очень отличались по стилю; впрочем, мы сохранили верность чистой, бескомпромиссной электронике — группа на этом настаивала. Мы особенно не экспериментировали, потому что не хотели слишком запариваться со звуком».

Мартину Гору в срочном порядке пришлось занять место сочинителя — фактически у него не было выбора. «С тех пор, как я начал писать более серьезно, мой стиль изменился, — сказал он в интервью с „Look In“. — В определенном смысле он стал менее попсовым».

Гор поделился еще несколькими соображениями о своих успехах с журналом «New Sounds, New Styles»: «Для Винса звучание слов было интереснее, чем их значение. Я же очень внимательно отношусь к тому, что говорю. Если мелодия мне нравится, а слова — нет, то я забраковываю песню. В бридже „See You“ поется: „Well I know five years is a long time and that times change / But I think that you'll find people are basically the same“ („Я знаю, пять лет — долгий срок, а время все меняет / Но думаю, ты заметишь, что люди остаются такими же“). Это хорошие строчки

— серьезные и в то же время смешные. Мне они нравятся потому, что подобные слова редко встречаются в песнях — обычно такое можно услышать только в разговорах. Я не могу рассказать, о чем эта песня. Я написал ее, когда мне было восемнадцать».

Вроде бы пережив такой опасный момент, как уход Кларка, Энди Флетчер не смог удержаться от колкости: «Слова никогда не были его сильной стороной. На самом деле порой его тексты нас очень смущали. Мы многого не понимали в его песнях, а он никогда не говорил нам, о чем они».

Забавно, что в детском журнале писали о таких вещах. Когда Энди спросили, почему песни теперь сочиняет один Гор, он принялся оправдываться: «Я пытаюсь, но это нелегко. Я никогда раньше ничего не писал, а тут мне надо сочинить песню, которая, возможно, окажется в британской первой десятке! Да у меня могут уйти годы на то, чтобы достичь такого уровня».

В ноябре 1981 года превратившиеся в трио «Depeche Mode» вновь оказались с Дэниелом Миллером в «Blackwing Studios». Им предстояло записать свой четвертый сингл — написанную Мартином Гором «Бее You». Как ни странно, это была песня периода гитарных «Norman & The Worms». Гор наконец купил дорогой, стоивший около трех тысяч фунтов новый синтезатор — «Wave 2» немецких мастеров «Palm Productions GmbH» («PPG»), новаторскую модель с восьмиголосной полифонией.

Надо ли говорить, что «Wave 2» стал основой всей аранжировки. Гор был щедр на похвалы. «Он уникален, — с нежностью рассказывал он в „One… Two… Testing“. — Таких звуков нет больше ни у кого. Они чистые и похожи на звон колокольчиков, но звуки духовых и хора ему тоже хорошо удаются. Еще мне удобно им пользоваться: играешь ноту на клавиатуре, а потом видоизменяешь полученный звук с помощью аналоговой системы управления. Он может играть до восьми нот одновременно, и у него есть встроенный секвенсор.

Возможно, вы мне не поверите, но Дэниел Миллер со всей его нелюбовью к року уговаривает меня играть аккордами. Иногда, возвращаясь в студию, мы застаем его за тем, что он играет аккорды на „PPG Wave 2“!»

В материале, опубликованном в «Smash Hits», подчеркивалось намерение группы двигаться дальше. «Раньше мы полагались на Винса, — признался Энди Флетчер, — и теперь нам придется намного больше трудиться. И вообще все будет иначе. Мартин начинает с текста, а Винс, наоборот, сперва сочинял музыку, а уже потом подбирал к ней слова. После „New Life“ многие решили, что „Depeche Mode“ все из себя милые и сладенькие, но

мы хотим доказать, что можем быть совсем другими. На новом би-сайде „Reason To Be“ мы нарочно пытались показаться очень мерзкими! Правда, ничего не вышло». (Это интервью было опубликовано задолго до выхода сингла — би-сайдом в итоге стала «Now, This Is Fun» — образец добротного, хоть и не слишком выдающегося синти-попа. — *Дж. М.*)

Мартин Гор: *Я думаю, всем полегчало, когда мы решили вернуться в студию и возобновить деятельность. Не такое уж простое решение для группы, которую только что покинул главный сочинитель! На самом деле это само по себе было значимым событием, но мы были так молоды, что нам этот поступок не казался смелым или значительным.*

Сингл «See You», выпущенный 29 января 1982 года, обладал запоминающимся мотивом, в основе которого лежали те самые необычные звуки, «похожие на звон колокольчиков», и характерные для тогдашних «Depeche Mode» вокальные гармонии.

Винс Кларк: *Я был в восторге! Мартин купил «PPG Wave 2», и в этой песне были совершенно уникальные звуки — я таких никогда раньше не слышал. Мне страшно понравилось. Это была песня «Norman & The Worms», так что я ее уже знал.*

Похвально, что Кларк послал своим бывшим коллегам письменное поздравление и сообщил прессе, что считает «See You» «лучшим из всего, что они когда-либо сделали. Они сами себе доказали, что чего-то стоят». Мнения «NME» и «Melody Maker» снова оказались полярными. «Предыдущий сингл был невыносим. Новый просто скучен», — писал Дэнни Бейкер из «NME». «Винс ушел, мир в ужасе замер, „Депешам“ пришел конец — правильно? Неправильно!» — возражал ему Линден Барбер из «Melody Maker».

Марк Эллен из «Smash Hits», как всегда, поддержал группу: «Они опережают всех остальных на несколько световых лет. Слушая это, сложно поверить, что еще год назад словосочетание „синтезаторный поп“ даже у самых жизнерадостных слушателей ассоциировалось с чем-то мрачным и скучным. „See You“ — теплая и яркая песня, и проверка временем ей под силу. В ней даже есть несколько гармоний в духе „Beach Boys“. Если она не займет первую строчку, я буду жаловаться!»

Увы, первого места новому синглу так и не досталось, но до шестой позиции в британском чарте он добрался — на тот момент это был лучший результат «Depeche Mode». Троица по праву гордилась этим немалым достижением, в том числе и потому, что группа доказала свою жизнеспособность без

мелодического дара Кларка — разумеется, не без помощи Дэниела Миллера.

Однако тот факт, что в руках у них был самый крупный за всю историю группы хит, не означал, что можно расслабиться.

Энди Флетчер: *Мы осознаем, что 1982-й — самый важный для нас год. Мы либо закрепим свой успех, либо сгинем. К чему я стремлюсь? Еще пара хитов в запасе и непоцарапанная пластинка с первым альбомом!*

Успех сингла повлек за собой спешную съемку нового клипа, важного для дальнейшего продвижения песни в чартах.

В отличие от Клайва Ричардсона, снявшего видео на «Just Can't Get Enough», режиссер Джулиан Темпл всерьез озаботился сюжетом клипа. В атмосферном открывающем кадре Дэйв Гэан в простой кожаной куртке стоит на темной железнодорожной платформе, явно пытаясь кого-то найти. Далее следует ряд мучительно неловких, почти пародийных сцен — Дэйв поет в фотокабинке, разглядывая снимок пропавшей девушки, а затем ходит по супермаркету, пока Мартин Гор и Энди Флетчер играют клавишные партии на кассовых аппаратах. В конце концов Дэйв находит свою загадочную девушку — он идет к кассе с пластинкой «See You», а за прилавком стоит Она. Роль девушки сыграла подружка Мартина Энн Суинделл. Выдающимся этот клип не назвать.

Вскоре после своего выхода «Speak & Spell» без особых усилий достиг десятого места в британском альбомном чарте. К концу года он добрался до первой строчки чарта независимой музыки. Вскоре продажи альбома повысились и за рубежом — вдохновившись успехом предыдущих синглов, Сеймур Стайн помог «Depeche Mode» подписать выгодный контракт на пять альбомов (начиная со «Speak & Spell») с американским «Sire», дочерним лейблом «Warners». Кое-кто считал, что, подписав контракт с мейджором, «Depeche Mode» предали свои «альтернативные» корни.

Как видно из интервью в «New Sounds, New Styles», это новое соглашение окончательно запутало участников.

Дэйв Гэан: *Мы по-прежнему не заключали никакого официального контракта с «Mute».*

«А по-моему, мы это сделали, когда заключили сделку с „Sire“ через „Mute“», — возражает Мартин Гор.

На самом деле прав был Гэан.

Забавно, но тот самый плотный график, который, по словам Пола Колберта, так мешал воплощению музыкальных амбиций Винса Кларка, теперь мрачной тенью навис над его бывшими

товарищами по группе. «Прошлым летом мы могли планировать на неделю вперед, — жаловался Мартин Гор журналу „New Sounds, New Styles“. — А теперь в ежедневник заглянуть страшно — там следующие шесть месяцев расписаны по часам!»

Летом 1982-го, в ходе раскрутки «See You», группа не раз появлялась на европейском телевидении. Как и обещалось, Винсу нашли замену — временную или постоянную, пока было неизвестно.

Энди Флетчер: *Мы дали объявление в «Melody Maker»: «Электронная группа ищет нового клавишника» или что-то вроде. Отбором претендентов занимался Дэниел Миллер. Самое смешное, что одним из требований был возраст до двадцати одного года!*

«Smash Hits» одним из первых опубликовал фотографию победителя и краткий отчет: «На сцене „Depeche Mode“ — квартет, а в студии — трио. Кто же этот „четвертый лишний“? Алан Уайлдер, двадцатидвухлетний клавишник из Лондона, бывший участник „The Hitmen“. Для начала ему предстоит бросить вызов толпе в клубе „Крокс“ в Рейли в новом году. Возможно, он и станет постоянным участником группы — троица говорит, что сейчас он проходит испытательный срок».

«Depeche Mode Information Service» несколько припозднился с официальным подтверждением ухода Винса и назначения новым клавишиком Алана Уайлдера, потому что после ухода Винса Деб Данахей тоже покинула свой пост. Позже к делу подключилась Энн Суинделл, и штаб переместился в дом ее родителей на Хоксвей, 10. Желающим раз в месяц получать листовку с последними известиями о «Depeche Mode» и информацией об эксклюзивной атрибутике надлежало послать Энн конверт с обратным адресом и маркой.

В январе 1982 года Энн выпустила первый информационный бюллетень. Начинался он со следующего заявления: «Винс Кларк ушел из „Depeche Mode“, и теперь Дэйв, Мартин и Энди продолжат путь втроем. Причиной ухода стало то, что Винс хочет сосредоточиться на сочинении песен. Как бы то ни было, для живых выступлений ему подыщут замену». Также в бюллетене упоминалась «See You»: «Примерно шестнадцатого января выйдет новый сингл. Песня уже записана, но пока не имеет названия. Автор песни — Мартин, а в записи участвовали Дэйв, Мартин и Энди».

Месяц спустя была опубликована новость о замене Винса: «Мы с удовольствием сообщаем, что в „Depeche Mode“ появился четвертый участник. Место клавишника и вокалиста, освободившееся с уходом Винса перед Рождеством, занял двадцатидвухлетний Алан Уайлдер из Лондона. Алан опытный

клавишник и играл во многих группах. Он пока не входит в постоянный состав, но будет играть с „Depeche Mode“ в их британском и европейском турах».

Некоторое время о новом участнике не было известно ничего, кроме того, что он обладает внешностью поп-звезды. У Энди Флетчера журналистам удалось выпытать совсем немногое. По сути, тот не выдал ничего сверх информации, уже напечатанной в изданиях типа «Smash Hits» и основанной на осторожном пресс-релизе «Mute»: «В данный момент Уайлдер значится как „музыкант для живых выступлений“. Он играет с нами на концертах, а в студии — нет, но это может измениться».

Дэйв Гэан откликнулся следующим образом: «Просто мне кажется, что сейчас не время для этого. Это неправильно, когда кто-то резко появляется в компании, которая была вместе два года. Если бы он сейчас пришел в студию, он вряд ли вписался бы».

Впоследствии Алан Уайлдер подтвердил эти опасения: «Они были очень сплоченной командой, и при этом им не хватало уверенности в себе. Все музыканты, с которыми я общался до этого, просто лопались от самоуверенности, добившись при этом очень немногого, а то и совсем ничего. Я никогда раньше не встречал подобного коллектива, и мне стало интересно, как они сумели столького достичь за такой короткий срок. Потом я увидел, каким огромным влиянием на них обладал Дэниел Миллер. Узнав их поближе, я понял, что на самом деле до этого момента движущими силами были Винс Кларк и Дэниел.

Дэниел ощущал на себе ответственность за группу. Мне он показался довольно замкнутым. Остальные были весьма дружелюбны, но, должен признать, я чувствовал себя чужим. Разница в происхождении давала о себе знать».

Уайлдер снова заговорил о классовых различиях через несколько лет после того, как был принят в «Depeche Mode»: «Они все из Бэзилдона — или Бэза, как они его называют, — а я вырос в западном Лондоне, в районе Эктон, в довольно обычной семье среднего класса».

Дэниел Миллер: *Они были бэзилдонийцами до мозга костей, и между ними существовала очень тесная связь. Все их друзья были из Бэзилдона, а Алан вырос в другой обстановке, с их точки зрения — в более роскошной. Он был очень опытным в музыкальном и техническом плане, и поначалу он свысока смотрел на их монофоническую музыку и игру одним пальцем. Он-то легко мог бы сыграть все, что они просили, одной рукой.*

Даже спустя несколько лет после появления в группе Уайлдера в одном из участников по-прежнему говорили

бэзилдонские корни. «Я думаю, это важно для атмосферы в группе, — с гордостью заявил Энди Флетчер. — У нас все те же друзья, что и раньше — почти девяносто процентов выросли в такой же обстановке, как мы. И не только я, но многие из них добились успеха в своей карьере. Нас иногда спрашивают: „Как вы сумели продержаться так ДОЛГО?“ А это потому, что в восемнадцать-девятнадцать лет мы выбрались из Бэзилдона без гроша за душой, и теперь, когда нам удалось сделать что-то стоящее, мы за него ухватились и не отпускаем!»

Но довольно о классовых различиях. Так или иначе, талантливый новичок оказался не так прост, как могло показаться на первый взгляд.

Алан Чарльз Уайлдер, младший из трех сыновей Альберта и Кэтлин Уайлдер, родился 1 июня 1959 года в западном Лондоне, в районе Хаммерсмит. Алан рос в музыкальной семье, и никто не удивился, когда он вслед за братьями Стивеном и Эндрю начал учиться игре на фортепиано.

«Оба моих старших брата получили классическое музыкальное образование, — говорит Алан. — Один из них стал блестящим аккомпаниатором, другой преподает в Финляндии. Они старше меня на пять и семь лет соответственно, так что иногда они ради забавы меня дразнили, но, думаю, я был слишком мал, чтобы серьезно из-за этого переживать».

В одиннадцать лет по классу музыки этот талантливый ребенок уже опережал своих сверстников из гимназии Сент-Клемент-Дейнс, расположенной на улице Дю-Кейн-роуд в районе Шепердс Буш. Вскоре Алан Уайлдер, помимо фортепиано, взялся за флейту и стал активным участником школьного оркестра и духового ансамбля. В итоге по фортепиано он получил высшие отметки, что открыло перед ним множество заманчивых перспектив в плане высшего образования и карьеры.

Несмотря на то, что для поступления в гимназию Алану пришлось сдать экзамен, он не считал себя увлеченным учащимся в традиционном смысле этого слова. «Я ходил в хорошую школу, но учебой особенно не интересовался, — заявил он. — Я получил три сертификата уровня „О“ по предметам, связанным с искусством. Я увлекался языками и музыкой, так что мне пришлось учиться играть на пианино и сдавать экзамены по музыке».

Были у Уайлдера-младшего и другие обязанности. Одна из них послужила причиной его неприязни к организованной религии: «Отец заставлял меня каждое воскресенье ходить в баптистскую церковь, пока мне не исполнилось шестнадцать —

идеальный способ отвратить человека от церкви на всю оставшуюся жизнь».

Школа вскоре тоже превратилась в каторгу: «Когда я был подростком, я не мог относиться к учебе серьезно — это было совсем не то, чего мне хотелось. Мой разум блуждал. Единственным предметом, в котором я делал успехи, была музыка, да и то оба моих брата были и остаются гораздо лучшими музыкантами, чем я».

Уайлдер знал, что талантлив. Он утверждает, что в достаточно раннем возрасте к нему пришло спокойное осознание того, чего он хочет от жизни: «Это звучит заносчиво, но я всегда был убежден, что добьюсь успеха в музыкальном бизнесе. Это единственное, чем мне хотелось заниматься».

Интерес Алана к высоколобой классической музыке, побуждавший его продолжать занятия на фортепиано, со временем поугас. Бах и Бетховен пали под натиском рок и поп-музыки — главным образом, Дэвида Боуи и Марка Болана, хотя в ответ на вопрос о лучшем концерте Алан называет шоу «The Who» в 1974-м на Чарлтонском стадионе.

Алан Уайлдер: *Я начал заниматься музыкой, потому что рос в музыкальной семье. В детстве родители поощряли мои занятия на пианино, а потом мой интерес к классической музыке перерос в интерес к музыке популярной. Они-то, наверное, надеялись, что я буду увлекаться классикой и последую по стопам своих старших братьев-пианистов. Но почему-то вместо этого я увлекся блюзом и рок-н-роллом.*

В 1975 году, в возрасте шестнадцати лет, Алан вернулся в Сент-Клемент-Дейнс, чтобы сдать экзамены уровня «А», но ушел оттуда после первого же семестра: «Я ушел из школы в шестом классе[34] и получал пособие по безработице, пока родители не заставили меня отправить письма в несколько студий звукозаписи, поскольку это была единственная сфера, к которой я проявлял хоть какой-то интерес. После сорока отказов меня взяли в „DJM Studios“ на Нью-Оксфорд-стрит».

Должность Алана называлась «инженер записи». Именно с этой ступеньки начинают свой путь все работники звукозаписывающих студий. «На самом деле я был мальчиком на побегушках, в чьи обязанности входило наливать всем чай», — сказал он позже журналу «№ 1». Как бы то ни было, впоследствии Уайлдер советовал всем желающим пробиться в музыкальную индустрию пойти по этому же пути. «Я считаю, учиться этому следует в настоящей коммерческой студии, а не в учебном заведении. Для того, чтобы работать в сфере музыки, недостаточно уметь крутить ручки или подключать микрофоны.

Начинать нужно с самого низа, с заваривания чая и получения тычков от продюсеров — ни одна школа не даст столько знаний и умений».

Хоть эта грязная работа в «DJM Studios» и продлилась всего год, у нее были свои преимущества. Со временем Уайлдер начал работать не только с музыкантами, подписанными на «DJM Records», но и с другими артистами. Он даже встречался с «The Rubettes»! «Мне хорошо удавалась музыкальная составляющая работы в студии — монтаж, дроп-ин и так далее, но в более технических аспектах толку от меня не было».

Долгие часы, потраченные на подготовку к экзамену по фортепиано, не прошли даром — Алану частенько приходилось использовать свои умения в работе над различными проектами. «Плюсом работы в „DJM“ было то, что, когда группы заканчивали запись, они часто оставляли свои инструменты в студии, и я мог побаловаться с синтезатором или ударными, — вспоминал он. — У меня было желание стать музыкантом, но я не думал, что оно сбудется, пока к нам не пришла группа под названием „The Dragons“. Мы подружились, а потом меня взяли в группу, и я переехал в Бристоль».

Уайлдер жил на Чендос-роуд в Редлэнде, пригороде Бристоля, по соседству с товарищами по группе — Хью Гауэром, Джорджем Смитом, Ником Хауэллом и Джо Бертом. Их единственный сингл, «Misbehavin'», вышел на «DJM Rocords» и остался никем не замеченным. Уцелевший рекламный снимок изображает пятерку стоящей на фоне кирпичной стены. Расклешенные штаны, волосы до плеч — все как полагалось в то время. «Они играли допанковый софт-рок, — вспоминает Уайлдер. — Ничего особенного, но мы давали концерты и записали сингл».

Провал сингла стал для группы большим испытанием. Когда контракт с «DJM» и связанное с ним финансирование закончились, группа распалась. Уайлдер и басист «Dragons» Джо Берт отправились обратно в Лондон.

Алан Уайлдер: *За два года жизнь в Бристоле мне порядком наскучила, и я был рад, когда мой друг притащил меня домой для участия в группе под названием «Daphne & The Tenderspots». Это была группа вроде тех, что играют в ресторанах. Сначала они исполняли джаз и блюз, а потом решили, что настала эпоха «новой волны». Мы носили кошмарную одежду, сшитую на заказ, и узкие галстуки. Мы были ужасны, но и тут нам удалось заключить контракт, и мы выпустили сингл «Disco Hell».*

Как раз перед подписанием контракта с лейблом Гордона Миллса «MAM» Уайлдер взял псевдоним «Алан Нормал»[35] — «в

анархическое время панка это было необходимо». Сингл провалился, и, судя по рецензии того времени на один из концертов группы, чувство стиля Уайлдера было ненамного лучше этого релиза: «В музыке „Daphne And The Tenderspots“ заметны самые разные влияния, а в текстах чувствуется тот же цинично-лиричный взгляд на наше время, что у Джо Джексона или „Kinks“ среднего периода. „To Be A Star“ привлекает внимание необычным клавишным риффом в исполнении одного из главных участников группы, Алана Нормала, одетого в куртку, напоминающую своей расцветкой пешеходный переход».

Другие рецензии тоже не вселяли оптимизма: «Иногда этот город действует на меня очень угнетающе. Особенно плохо мне было в прошлый вторник, когда „Daphne & The Tender-spots“ играли перед аудиторией, которая свободно уместилась бы в их фургоне».

Осознав, что он снова выбрал неверный путь, Уайлдер сбежал из «Daphne And The Tenderspots» и вступил в «Real To Real» — группу, к которой он позже применил эпитет «белое регги». Подписавшись на «Red Shadow Records», «Real To Real» выпустили несколько синглов. Первый из них вышел в марте 1980-го и назывался… «White Man Reggae» (собственно, «белое регги»). Журнал «Sounds» он впечатлил: «Название не врет — это именно белое регги, причем неплохо исполненное. Группа и лейбл, за которыми стоит следить».

«The Huddersfield Daily Examiner» в рецензии на вышедший годом позже сингл «Mr And Mrs» тоже назвал «Real To Real» многообещающей группой: «Это плотный, импульсивный, современный рок-н-ролл с текстами на социальные темы. Песня включена в альбом „Tightrope Walker“, и, хотя как сингл она может быть не очень успешна, она сулит и альбому, и группе отличное будущее».

До успеха не хватило чуть-чуть, и Уайлдер, по-прежнему жаждущий славы, вместе со своими инструментами (среди которых благодаря нескольким неплохим контрактам появились моносинтезатор «MiniMoog» и электронное пианино «Wurlitzer») отправился искать счастья в составе очередной горе-команды — рок-группе в духе Боуи, оптимистично названной «The Hitmen» («Наемные убийцы», но можно истолковать и как «создатели хитов»). Несмотря на материальную поддержку «CBS», они не сумели оправдать свое название.

Одна особенно едкая рецензия разгромила их сингл «Ouija»: «На помойку! Мне до смерти надоел весь этот хорошо сделанный, ужасно профессиональный поп. Поп? Эта музыка даже не заслуживает такого названия. Если бы это не было моей

служебной обязанностью, я ни за что не согласился бы такое слушать. Сингл „Depeche Mode“ „Just Cant Get Enough“ берет своим наивным энтузиазмом и полным отсутствием цинизма. „The Hitmen“ расчетливы во всем, даже в своем хитроумном названии. Это неслыханно. Единственное, что меня несколько утешает, так это то, что у них нет ни единого шанса выпустить хит».

То, что Уайлдер умел управляться с синтезатором, было большой удачей: «После всех этих групп вроде „The Hitmen“ я был в своем обычном состоянии — усталый и разочарованный. Листая раздел объявлений в „Melody Maker“, я увидел объявление, в котором говорилось: „Известная группа ищет клавишника не старше двадцати одного года с опытом игры на синтезаторе“.

Я записался на прослушивание, но мне пришлось соврать, потому что мне было двадцать два».

Еще одним музыкантом-неудачником, который мог бы попытаться попасть в «Depeche Mode», был старый приятель Роберт Марлоу — все-таки они с Гором вместе играли во «French Look». Но этому не суждено было случиться.

Роберт Марлоу: *Да, мне периодически задают этот вопрос… Ну конечно, я жутко хотел с ними играть, но мне кажется, в «Depeche Mode» и без меня было многовато людей с высоким самомнением. В тот момент ради славы я был готов родную мать продать! На самом деле мне кажется, что из всех нас именно я больше всех жаждал успеха. С тех пор мне многие говорили: «Ты, наверное, очень огорчен», но я всегда отвечаю: «Нет, просто так карта легла». Если бы моя судьба сложилась по-иному, я бы сейчас не был здесь, а мне очень нравится моя сегодняшняя жизнь.*

Деб Данахей смутно припоминает, что еще одним возможным претендентом на роль клавишника была близкая подруга Гронье Маллен, новой девушки Энди Флетчера: «Насколько я помню, после ухода Винса они всерьез подумывали о том, чтобы взять в группу Лею, поскольку она играла на флейте и фортепиано».

Не сказать чтобы Алан Уайлдер пришел в восторг, обнаружив, что «известной группой», в которую он пытался устроиться, были «Depeche Mode». «Мне не особенно нравилось их простенькое попсовое звучание, — признал он, — но меня привлекал их подход и использование электроники, а еще мне нужны были деньги!»

«Сначала с претендентами встречался Дэниел Миллер, а затем мы устраивали прослушивание в „Blackwing“, — вспоминает Энди Флетчер. — В итоге осталось человек пять. Бог знает, какими были те, кого Дэниел отсеял! Самое смешное, что

Алан соврал насчет своего возраста — ему было больше двадцати одного. Но он, бесспорно, был лучшим. Там были настоящие фанаты „Depeche Mode“, но у Алана было прекрасное классическое музыкальное образование. Мы сказали: „Теперь тебе надо сыграть вот эту штуку, но загвоздка в том, что одновременно надо еще и петь“. А он взял и спел. „Ничего себе, — подумали мы. — Как это ему удалось?“ Это было очень смешно».

Для Уайлдера, как для человека с достойной Рика Уэйкмана страстью к нагромождениям клавишных инструментов, это прослушивание стало открытием как в технологическом плане, так и в плане техники игры: «До „Depeche Mode“ набором моей мечты был орган „Hammond C3“ с „Leslie Cabinet“, „MiniMoog“ и полноразмерное электронное пианино „Fender Rhodes“. Меня слегка шокировало, что они тогда пользовались тремя синтезаторами из числа самых маленьких, которые были на рынке. На моем прослушивании Мартин играл на крошечном — все лишь около фута шириной — „Yamaha CS5“, Флетч — на „Moog Source“, а мне дали „Moog Prodigy“. Мы все играли монофонические риффы, и должен признать, от недостатка клавиатур мне было немного не по себе.

Прежде чем получить работу, я сходил на два прослушивания. Большинство претендентов были либо совсем безнадежными, либо фанатами, которые выучили наизусть все хиты — но группа не этого хотела. На самом деле „Депеши“ вызывали у меня смешанные чувства. Я знал „Just Can't Get Enough“ и „New Life“, два хита эпохи Винса, но мне они казались слабоватыми — что в то время было понятно. С другой стороны, надо отдать им должное, парни оказались очаровательными и дружелюбными, а музыка была несложной. Я это оценил. Когда я сейчас слушаю песни Винса, я понимаю, что вдохновляли его блюз и классические хэви-металлические риффы. Я считал, что неплохо бы „Depeche Mode“ быть помужественнее, но остерегался говорить им такое. Я просто сказал: „А вы ничего“».

Признавшись, что на самом деле ему двадцать два, Уайлдер был вознагражден за свою честность возможностью сыграть испытательный концерт с «Depeche Mode». «Изначально меня наняли как непостоянного участника — нужно было появляться в телешоу, ездить с ними на гастроли, играть живьем и все такое, — вспоминает он. — Они не хотели, чтобы это выглядело так, будто они попросили какого-то музыканта со стороны взять все в свои руки. Так что в первые девять месяцев я не участвовал в студийных сессиях».

Энди Флетчер: *Кажется, мы платили ему пятьдесят фунтов в неделю плюс возмещение расходов. И еще он слетал в Нью-Йорк.*

Это было ужасно смешно — на нем была тонкая куртка и вязаный шарфик, а в Нью-Йорке было минус сорок!

Первой работой Алана с «Depeche Mode» стало не особенно примечательное, «разминочное» выступление в ставшем для них почти родным клубе «Crocs» в Рейли. Согласно одному источнику, на лице Уайлдера читалось потрясение от окружавшего группу безумия — детей из первого ряда поднимали повыше, когда толпу бросало вперед.

Уайлдер язвительно отзывается о ранних, так и не записанных песнях, которые в избытке имелись в живом сете «Depeche Mode» того времени: «Только что присоединившись к группе, я имел сомнительное удовольствие исполнить „Television Set“, которая была частью живого сета „Mode“. Еще я знаком с „Tomorrow's Dance“, хотя никогда не играл ее и не слышал в живом исполнении. Дэйв в лицах изображал ранние выступления „Depeche Mode“ — это оставило в моей памяти неизгладимый след!»

«Конечно, Алан застанет только второй этап славы „Depeche Mode“, — писал „New Sounds, New Styles“. — Тем временем публика по большей части не в восторге от всех этих перемен».

Помимо этого мрачного наблюдения, материал сообщал, что Энди Флетчера очень расстраивала перемена в поведении аудитории «Depeche Mode». «Можно сыграть из рук вон плохо, наделать кучу ошибок, а им наплевать, — пожаловался он. — И они больше не подходят сказать „Отличный концерт“. Музыкальная сторона ушла. В „Крокс“ нас даже не вызывали на бис — они просто стояли и ждали, когда мы снова выйдем. Им просто хочется на нас посмотреть. Как в музее».

В самом деле, беспокоившее Винса Кларка превращение «Depeche Mode» в массовое достояние проявлялось в по ведении первого поколения фанатов в духе «чего мы тут не видели». Кое-как сделанный местный фэнзин со странным названием «Bionic „Barney's“ Bumper Fun-Book» (что-то вроде «Большая веселая книжка Барни-бионика») описал дебютное выступление Алана Уайлдера в номере, главным материалом которого почему-то было интервью с физиотерапевтом бэзилдонской больницы. Наблюдения совпали с тем, что подметил Флетчер: «Вскоре „Крокс“ был полностью забит желающими увидеть „Depeche Mode“ с их новым участником. Аудитория была на удивление пестрой — от самых обычных людей до панков, а кое-кто и вовсе пришел полуголым! „Depeche Mode“ вышли на сцену только в половине двенадцатого. К тому времени публика почти успела забыть, что пришла на концерт, и довольно вяло отреагировала на появление группы. Исполнение, как всегда, было на высоте, но

на лицах музыкантов не читалось ни радости, ни энтузиазма. Весь зал танцевал, но при этом никто, кажется, не жаждал выхода на бис. В общем, с музыкой в тот вечер все было в порядке, а вот атмосфера подкачала. Бэзилдонский концерт в „Ракеле“ десятого ноября 1981-го был куда лучше».

Если верить Флетчеру, первое американское выступление «Depeche Mode» прошло не намного лучше: «22 и 23 января 1982-го мы играли в клубе „Ритц“ в Нью-Йорке. Это было одно из первых наших выступлений с Аланом. Вечером перед вылетом мы были в „Top Of The Pops“ — сам не знаю, почему согласились. Потом мы на „Конкорде“ полетели в Америку. К несчастью, тот концерт был едва ли не худшим в нашей жизни. Сразу все оборудование отказалось работать, и на сцену мы вышли только в пол-третьего ночи. Позже какой-то парень на улице подошел ко мне и спросил: „Что с вами случилось? Раньше вы были очень даже ничего“. К тому же тогда Дэйв как раз удалил свои татуировки. Пять или шесть раз ему пришлось выступать с перевязанной рукой — не лучший образ для фронтмена. В общем, фигово вышло».

Флетчер очень ценил возможность повидать мир, ранее ограниченный пределами родного города. «Мы пока мало путешествовали. Так странно встречаться с людьми, которые всю жизнь провели в шоу-бизнесе и накопили кучу историй. Но благодаря участию в группе теперь и я начинаю жить по-настоящему».

Алан Уайлдер, напротив, всего пару раз бывал в Бэзилдоне; впрочем, увиденного ему хватило надолго. «Когда я говорю, что плохо знаю Бэзилдон, поскольку был там всего три раза, я говорю это с радостью, а не с сожалением. Все три моих посещения выпали на начало моей карьеры в „Depeche Mode“, а я тогда был очень увлечен фотографией и часто таскал с собой наплечную сумку с оборудованием. Мое главное воспоминание о Бэзилдоне — это как я сижу в каком-то ужасном пабе, а Дэрил Бамонте (он к тому времени бросил школу и, по сути, постоянно работал на „Depeche Mode“ в качестве одного из членов гастрольного персонала) говорит мне, чтобы я не сидел закинув ногу на ногу и снял с плеча сумку с фотоаппаратом, иначе у меня есть все шансы быть принятым за педика и крепко побитым. Мило, правда? Терпеть не могу, когда журналисты называют меня „бэзилдонским мальчиком“».

Глава X
Соперники

Возможно, Винс Кларк хотел сказать: «Перестаньте стараться быть крутыми, перестаньте носить модные дизайнерские вещи, перестаньте относиться к этому как к искусству — нужно просто выпускать пластинки, и я выдаю хит за хитом». Этот парень кого угодно вытащит на вершину хит-парада! Совершенно левые «Flying Pickets» перепели его «Only You» и оказались на первом месте.

Росши Иган, 2001

Скрывшись от глаз общественности. Винс Кларк не сидел сложа руки. «Я планировал просто посидеть дома и все обдумать, — сказал он Крису Бону из „Sounds“ через несколько месяцев после ухода из „Depeche Mode“. — Но через неделю мне надоело бездельничать, и я решил, что неплохо было бы заняться „Only You“…»

Винс начал работу над этой нежной электронной балладой еще в ноябре 1981-го, почти сразу же после завершения его последнего тура в составе «Depeche Mode». «Я купил „MC-4“, и он месяцами просто пылился у меня в спальне. Мне давно хотелось с ним побаловаться, но все не выходило. А я ведь просто-напросто мечтал повозиться с тем оборудованием, что скопилось у меня дома».

«MC-4 MicroComposer» фирмы «Roland» — не единственное «волшебное» устройство, который Винс купил на заработанные в «Depeche Mode» деньги. Был еще новейший синтезатор «Pro-One», выпущенный «Sequential Circuits Inc», — гибкий двухосцилляторный аналоговый моносинтезатор, за который Винс выложил около пятисот фунтов с явным намерением соединить его с «MC-4», чтобы создать самодеятельную электронную группу из одного человека. На просьбу простыми словами описать его методы работы Винс отвечает: «Я программирую секвенсор, а он контролирует синтезатор. Я использую секвенсор „Roland MC-4“. „MC означает „MicroComposer“, а „четыре“ — количество синтезаторов, которые

могут одновременно быть к нему подсоединены. Звучит запутанно, но на самом деле все просто. Начинаю я с того, что набрасываю основу будущей песни на гитаре. Потом на „MC-4“ программирую различные партии. Если подключить секвенсор к нескольким синтезаторам, то один из них будет играть басовую партию, другой — основную мелодию и так далее. Работая за одним небольшим пультом, я могу задавать ноты, которые затем воспроизводят синтезаторы, а также интервалы между нотами, фильтры и так далее“.

Самокритичный Винс прекрасно понимает всю иронию этого технического достижения: „Играть я не умею, хоть убей. В „Sounds“ меня назвали девятнадцатым в списке лучших клавишников года, а я ведь вообще не прикасался к клавиатуре! Вся музыка была запрограммированной“.

„Думаю, Винс считал, что может все делать сам, и он доказал, что это так“, — сказал как-то Энди Флетчер. Впрочем, со всеми новыми техническими возможностями это было неудивительно.

На вопрос интервьюера Иэна Крэнна о том, планировал ли он начать сольную карьеру, когда уйдет из „Depeche Mode“, Винс ответил категорическим отказом: „Я никогда не буду выступать сольно! Я для этого не гожусь. Мне просто не хватит уверенности в себе“.

Именно застенчивость Винса привела к тому, что издания вроде „Smash Hits“ объявили о его намерении предложить свои сочинения „любому желающему, включая „Depeche Mode““. Немного студийной магии и промоутерского таланта Нила Ферриса, и в ноябре 1983-го британская группа „Flying Pickets“, выступающая в стиле а'капелла, довела песню Кларка „Only You“ до вершины чарта.

Нил Феррис: *Я согласился взяться за „Only You“ только потому, что это была песня Винса, а я с ним работал с начала существования „Depeche Mode“, потому что их менеджер Дэниел Миллер — мой лучший друг. Не хочу сказать ничего плохого о них как о группе, но „Flying Pickets“ — это не мое.*

На самом деде сначала Винс предложил эту песню „Depeche Mode“.

Энди Флетчер: *Винс съездил с нами в небольшой тур, и предполагалось, что он продолжит писать для нас песни. Дело было так: он пришел к нам с этой песней, спел ее, а мы с Мартином сказали: „Похоже на какую-то другую песню. Нам такого не надо“ — и это про „Only You“! Что ж, любой может ошибиться — песня-то отличная.*

Мартин Гор: *Кажется, он сыграл „Only You“ Энди и Дэйву — мне он ее не играл. А им она напомнила какую-то другую песню.*

Отвергнутый бывшими соратниками, Винс Кларк был вынужден искать другие пути. Именно так он наткнулся на объявление в „Melody Maker“, размещенное Элисон Мойет, его землячкой, которая подростком тоже ходила на уроки музыки в лейндонской школе Хай-Роуд — правда, они тогда совсем не общались.

Винс Кларк: *Я написал „Only You“, и мне нужно было, чтобы кто-то ее спел. В „Melody Maker“ было объявление о поиске „традиционной ритм-н-блюзовой группы“ и телефонный номер????.*

Хотя „Only You“ трудно было назвать традиционным ритм-н-блюзом. Винс решил попробовать позвонить. „Я дала объявление о поиске группы, играющей традиционный блюз, а откликнулся на него Винсент“, — подтверждает Элисон Мойет.

Винс Кларк: *Я уже был знаком с Элисон, потому что она играла с Робом Алленом в „The Vandals“. Но я не слишком хорошо ее знал. Ее все боялись, потому что она была в панк-группе. Я никогда с ней не общался, но узнал ее, когда она дала объявление о поиске блюзовой группы. Я знал, что она прекрасная певица, так что я позвонил ей и сказал; „Я сделал альбом „Speak & Spell“, и я не блюзовая группа. Но зато у меня есть песня. Может, ты придешь и споешь для демо? И она пришла! Это было круто“.*

Результаты этой домашней сессии так вдохновили Кларка, что вскоре он всерьез увлекся идеей продления сотрудничества с Элисон — сам собой напрашивался новый альбом. Однако попытка Винса вернуться в мир музыки едва не оказалась пресечена на корню.

Запись и выпуск „Only You“ оказались более проблематичными, чем ожидалось. „Изначальная реакция была очень негативной, — признался Кларк. — Я пришел в офис „Mute“ и показал песню Дэниелу. Он как раз возился со своим „ARP 2600“, и, судя по виду, это занятие интересовало его куда больше, чем моя песня. Случилось так, что в тот же вечер в офис пришли представители издательской компании „Sonet“ со своими начальниками-шведами — „Sonet“ принадлежала шведам, — и им песня очень понравилась. Их отзывы были очень хорошими, но я помню, что, уходя с той встречи, думал: „Ну вот и все““.

Неужели все? „Я только помню, что, когда я основал „Yazoo“ и показал Дэниелу демо „Only You“ он не отреагировал, и я подумал: „Ну что ж, так тому и быть. Теперь мне надо искать себе настоящую работу. Моя музыкальная карьера окончена“. Думаю, в тот момент она действительно чуть не закончилась“.

По крайней мере, у Винса Кларка по-прежнему был союзник в лице Бетти Пейдж из „Sounds“, которая с самого начала была

поклонницей его музыки. Она сразу поддержала его новый проект, опубликовав свой плейлист с включенной в него демо-записью „Yazoo“ задолго до того, как первые пластинки группы поступили в продажу. Да и без того Кларку не стоило волноваться — вскоре Дэниел Миллер изменил свое мнение.

Двадцатый сингл „Mute Records“, песня „Yazoo“ „Only You“ в сопровождении не менее приятного электро-фанкового би-сайда „Situation“, вышла 15 марта 1982-го, вскоре после „See You“ „Depeche Mode“. К несчастью для Винса и Элисон, сингл их знаменитых бэзилдонских соперников продвигался в чартах куда быстрее, чем их собственный.

Винс Кларк: *„Only You“ вышла сразу же за их песней, но на ее продвижение в чартах ушла целая вечность — вот что было удивительно. „See You“ взлетела моментально, чему я, понятное дело, страшно завидовал. А потом „Only You“ начала медленно, но верно подниматься все выше и выше. Это было просто потрясающе!»*

Бывшая соседка Энди Флетчера Линетт Данбар провела целое лето, работая вместе с Элисон Мойет на фабрике косметики «Ярдли» — той самой, где однажды работали Винс Кларк и Дэйв Гэан. Линетт очень обрадовал успех бывшей коллеги: «Элисон очень живой и веселый человек, она просто потрясающая. Мы работали в пыльном и душном отделе порошков. Это было мучением, и Элисон меня буквально спасала. Она нас всех заставляла во весь голос петь „Shout“, пока мы упаковывали и переупаковывали тальк для супермаркетов „Маркс энд Спенсер“. Впервые я услышала „Only You“ вскоре после того, как мы познакомились на фабрике. Как-то вечером песня прозвучала в программе „Roundtable“ на „Radio One“, и у меня от нее мурашки пошли. Я была так рада за Элисон. Наконец-то ей это удалось!»

17 апреля «Only You» добралась до второго места в британском чарте синглов, и соперничество Кларка с его бывшими товарищами обострилось до предела. «Мы совсем рассорились. Это было ужасно. Мои ощущения о того, что „Only You“ поднялась выше, чем „See You“, можно было описать как „Вот вам, подавитесь!“ Крайне инфантильная реакция».

Отношения еще больше ухудшились, когда би-сайд «Only You», песня «Situation», возглавила американские диско-чарты, попав также в раздел «Bubbling Under»[36] крайне значимого национального чарта «Billboard Top 100». «„Yazoo“ привезли с собой мастер-копию песни и американизировали ее, добавив бонги и ужасный джазово-электронный брейк в середине», — морщится Энди Флетчер.

Мартин Гор: *Мы очень удивились, что Винс на это согласился, потому что Дэниел был против.*

Винс уже успел все простить: «Я ни о чем не жалею. Все равно в итоге все получили, что хотели. Я не трачу время на то, чтобы размышлять на тему „что было бы, если…“ Какой в этом смысл?»

Энди Флетчер: *Дело осложнялось наличием Элисон: с ней надо было держаться поосторожнее, а то она ведь и побить могла! Мы учились в одном классе, и она дралась лучше всех в параллели. Однажды, когда мы все сидели в офисе «Mute», она подумала, что мы над ней смеемся, подошла ко мне и сказала: «Флетч, еще раз надо мной посмеешься — я тебе по яйцам врежу!» Никогда не смейтесь над Элисон Мойет, а то прибьет на месте.*

Музыкальная пресса поспешила отметить (надо сказать, справедливо), какой странной парой были Элисон и Винс. «„Depeche Mode“ меня тогда совсем не впечатляли, — сказала Элисон Крису Бону. — Я вообще не слушала музыку из хит-парадов — я с ней даже не сталкивалась до встречи с Винсом. Я просто не могу принять блюз с синтезаторами как данность — ну вот как на синтезаторе подтягивать струны?»

Но Кларка это не волновало. Он еще сильнее укрепил свою репутацию маэстро синтезатора, отрастив огромную пижонскую челку и разрешив «One… Two… Testing» опубликовать графические изображения настроек на контрольной панели, которые он использовал при создании «Only You». Одна из схем, явно навеянная самодельным руководством Дэниела Миллера по созданию ударных, представляла партию бас-барабана. «Это схемы для „Sequential Circuits Pro-One“ которым пользовался Винс Кларк, — объясняла публикация, — но вы можете подстроить его идеи и алгоритмы под ваш синтезатор и копировать „Yazoo“».

Восхищение Винса пресловутым «Sequential Circuits Pro-One» не знало границ: он даже согласился отрецензировать его для первого выпуска «One… Two… Testing». Хвалебная статья заканчивалась словами: «В студии я использовал этот синтезатор практически для всего. Пока что мне встречалось очень немного звуков, которые из него нельзя извлечь».

Пускай сторонницу чистого блюза Элисон Мойет и не впечатляло умение Винса управляться с техникой, она по крайней мере могла оценить качество его новых текстов: «К концу пребывания в „Depeche Mode“ я начал выражаться более просто и понятно. Мои тексты из бессмысленных превратились в осмысленные. Думаю, они стали серьезнее — ну, не слишком, но это уже не словоблудие, как раньше».

Правдивость этого утверждения становится очевидна хотя бы

в простом, но запоминающемся припеве «Only You»: «All I needed was the love you gave / All I needed for another day / And all I ever knew, only you…» («Для того, чтобы жить дальше, мне была нужна лишь твоя любовь, и все, что я когда-либо знал, — это ты»).

Интересно, что у «Yazoo» первая попытка покорения Америки тоже прошла не слишком гладко. Как доложила бэзилдонская «Ивнинг Эко» 13 октября 1982 года, «необычное название едва не стоило группе „Yazoo“ трех с половиной миллионов фунтов стерлингов. Изначально Элисон Мойет назвала дуэт в честь малоизвестного американского блюзового лейбла, но, как выяснилось, в Америке уже есть рок-группа с таким названием — хотя мало кто о ней слышал. Чтобы избежать судебных разбирательств. Винс и Элисон согласились на время предстоящих им первых американских гастролей превратиться в „Yaz“».

«Depeche Mode» в новом составе съездили в короткое турне из четырнадцати концертов в поддержку «See You». Тур открылся концертом в «Топ Рэнк» в Кардиффе 12 февраля и завершился 28 февраля в лондонском «Хаммерсмит Одеон», за день до которого группа сыграла незапланированный концерт в лондонском «Бриджхаусе». По слухам, их первый промоутер Терри Мерфи попытался всучить им немаленькую сумму в тысячу фунтов за то, что они забили площадку под завязку, но группа настаивала на том, чтобы он потратил их гонорар на ремонт паба.

По сообщению журнала «New Sounds, New Styles», «за британский тур, „Депешам“ обещали двадцать две тысячи фунтов. Благодаря аншлагу в „Хаммерсмит Одеон“ эта сумма выросла, и они получат пять тысяч всего за одно выступление». Правда, большая часть этой внушительной пятизначной суммы ушла на оборудование, освещение, переезды и гостиницы еще до того, как группа и персонал сели в автобус, но все же она ощутимо отличалась от тех гонораров, которые они получали всего год назад — двести пятьдесят фунтов за выступление минус пятьдесят за аренду аудиосистемы.

Успех сам по себе приносил немало проблем, помимо неизбежных в музыкальном бизнесе затрат. В интервью с Джонни Блэком один из участников рассказал следующее: «Мы раздавали автографы в гримерке после шоу в „Хаммерсмит Одеон“, а на улице куча парней пыталась выбить окно с криками: „Это благодаря нам вы здесь, а вы теперь на нас внимания не обращаете!“ Нас такое очень задело. Мы всегда пытаемся раздать максимум автографов».

В то время служба «Depeche Mode Information Service» по-

прежнему старалась работать так, чтобы группа подписывала все, что присылали фанаты. Не прошло и года, как это правило заменили на вежливую просьбу слать не больше одного предмета, что, учитывая обстоятельства, все равно было щедростью.

Участие в концерте «Depeche Mode» принесло Алану Уайлдеру новый синтезатор, «Roland Promars». Вероятно, такой выбор объяснялся тем, что «Promars» был, в сущности, упрощенной монофонической версией «Jupiter-4» той же фирмы — синтезатора, которым ранее пользовался Винс Кларк. На фоне «PPG Wave 2» Мартина Гора новое приобретение выглядело не так уж впечатляюще, но синтезатор был программируемым, а это означало настоящий прорыв, поскольку теперь все инструменты, используемые «Depeche Mode» на сцене, обладали подобным свойством. Мартина Гора достижение радовало безмерно: «С программируемыми синтезаторами очень удобно.

Не приходится слушать „урт, урт“ перед каждой песней, чтобы убедиться, что звук правильно настроен. Я не знаю, как нам все раньше сходило с рук. Мы выходили на сцену, настраивались, потом снова уходили и только через пять минут возвращались и начинали играть. Мы даже подумывали о том, чтобы начать использовать маски! А теперь у нас есть бесшумные электронные тюнеры».

Самым ярким воспоминанием Уайлдера об этих февральских выступлениях стало странное поведение в дороге его товарищей по группе: «Они носили бриджи и толстые шерстяные джемпера, ужасно всего стеснялись и ели чипсы, сидя на последнем сиденье автобуса со своими девушками. Думаю, в некоторых отношениях они выглядят совсем наивными».

Еще одно свидетельство наивности Флетчера и Гора предоставил один бывший ученик школы Святого Николая. Он рассказал, что как-то в 1982 году эти двое заявились на школьную дискотеку для старших классов, но вскоре ушли раздосадованными, потому что ди-джей отказался поставить запись «Depeche Mode».

Выступления «Depeche Mode» с их набором «три клавишника и солист» и верным четырехдорожечным магнитофоном «TEAC 3340» для проигрывания фонограммы — и концертные, и телевизионные — нельзя было назвать типичными для поп-группы того времени. Алан Уайлдер до сих пор помнит, как впервые «исполнял» «See You» в «Top Of The Pops»: «Мы провели там почти целый день, большую часть которого проторчали в своей гримерке, пока персонал „BBC“ ходил на свои многочисленные перерывы — чайные, обеденные и еще какие-то оздоровительные. Аудитория состояла из пятнадцати человек,

которых гоняли по студии от сцены к сцене, как стадо овец. Нам выпала сомнительная честь выступать в одной программе с „автором одного хита“ Эдрианом Гарвицем. На случай, если вы подзабыли это бессмертное творение — текст начинался так: „Gonna write a classic, gonna write it in an attic…“ („Я сочиню шедевр, сидя на чердаке“) — похоже, он так и сидит на этом своем чердаке!»

Завершив свой второй британский тур и снявшись в обязательном наборе передач, «Depeche Mode» отправились в Европу. Началось турне с двух вечеров в «Рок Ола» в Мадриде (4-го и 5-го марта). Гастрольный маршрут проходил через Данию, Германию, Нидерланды, Люксембург, Францию, Бельгию и, наконец, остров Гернси, где группа выступила 12 апреля со все теми же «Blancmange» на разогреве. Удачно «засветившись» на концертах «Depeche Mode», дуэт из Ланкашира в октябре 1982-го наконец попал в британскую десятку с песней «Living On The Ceiling», имеющей восточный колорит.

«Depeche Mode Information Service» сообщила поклонникам как хорошие, так и плохие новости, касающиеся последних гастролей «Depeche Mode»: «Группа только что вернулась из европейского турне и рассказывает о своих горестях: все три синтезатора выходили из строя, на четырех концертах фонограмма неожиданно останавливалась посреди исполнения „New Life“, да еще автобус сломался в деревне в глуши Люксембурга. Однако на всех шоу зрителей было предостаточно, и похоже, что ребята отлично провели время».

Тем временем «Depeche Mode» выпустили еще один сингл. Им стала песня Мартина Гора «The Meaning Of Love». В качестве продюсеров указана сама группа и Дэниел Миллер, в качестве звукорежиссеров — Эрик Рэдклифф и Джон Фрайер. Песня была записана в начале февраля 1982-го в «Blackwing Studios» вместе с еще несколькими песнями-кандидатами на попадание во второй альбом. Алан Уайлдер участия в записи не принимал.

Би-сайдом стал незатейливый инструментальный трек с загадочным названием «Oberkorn (It's A Small Town)», получивший название в честь рядовой бельгийской деревни.

Мартин Гор: *Мы редко заглядывали в концертный график, так что, услышав о концерте в Бельгии, мы решили, что играть будем в Брюсселе. Вместо этого нас привезли в забавную деревушку под названием Оберкорн. Всего ее населения едва ли хватило бы на то, чтобы заполнить первые ряды обычного концертного зала, и нам не терпелось узнать, что же из этого выйдет.*

Мы думали, что будем играть перед крохотной аудиторией, но

помещение было забито до отказа — приехали люди со всей округи и даже из-за границы. С этим концертом связана любопытная история. Когда мы вернулись в гостиницу, нам позвонили с нашего лейбла и сказали, что с основной песней на сингле все уже улажено, но им срочно нужно название для би-сайда. Мы никогда не были большими мастерами по части названий, и первым, что пришло нам в голову, было название этой деревни, Оберкорн. Ну, мы его и использовали.

Ставшая уже обязательной двенадцатидюймовая версия сингла была озаглавлена «The Meaning Of Love (Fairly Odd Mix)» («Довольно странный микс») — весьма точное описание, учитывая, что группа дополнила относительно простую аранжировку песни «внезапной и необъяснимой сменой аккордов в духе „Stars On 45“ („Stars On 45“, они же „Starsound“, были проектом голландского звукорежиссера Яапа Эггермонта. Эггермонт составлял попурри из отрывков старых шлягеров, исполненных многочисленными сессионными музыкантами и положенными на монотонный диско-бит. „Stars On 45“ были крайне популярны в Британии, Европе и США в самом начале восьмидесятых. Три сингла попали в британскую двадцатку лучших. — *Дж. М.*)», как написал один обозреватель. «Получилось очень весело, — сказал Дэйв Гэан журналу „One… Two… Testing“, — но кое-кто из поклонников написал нам, что новые записи какие-то странные».

Может, «The Meaning Of Love» и уступала «See You» по тексту и аранжировке, но все же Валак Ван Ден Веен из «Sounds» погорячился, сказав, что «основная мелодическая линия такая же, как у их последнего хита» — это было не только чересчур резкое, но и в корне ошибочное замечание.

Алан Уайлдер: *Британская пресса — и музыкальная, и остальная — любит кого-нибудь расхвалить лишь для того, чтобы на следующей неделе с радостью низвергнуть. Особенно этим грешат музыкальные журналисты, потому что большинство из них и сами пытались стать музыкантами, но потерпели неудачу и озлобились.*

Дэйв Гэан: *Что меня больше всего расстраивает в Британии, так это то, какого рода критика на нас обрушивается. Мы не против конструктивной критики, в том числе со стороны музыкальной прессы. Нам она даже нравится, потому что мы часто на ней учимся. Но нас жутко злят комментарии, которые направлены не на музыку, а лично на нас. Они просто неуместны.*

Успех недавнего британского тура группы гарантировал синглу «The Meaning Of Love» быстрое попадание в чарты. Помимо печальной новости о том, что Энди Флетчеру и Мартину

Гору по причине слабого зрения прописали ношение очков («Если вы думали, что они не улыбаются вам на концертах из невоспитанности, то теперь вы знаете, в чем дело, — они вас просто не видят!»), в майском бюллетене «Depeche Mode Information Service» содержалась такая инструкция: «По поводу нового сингла мы можем сказать вам только одно: сделайте его хитом!». Увы, запись не поднялась выше двенадцатой строчки, где оказалась через две недели после выхода.

В результате в июне 1982-го бюллетень «DMIS» известил поклонников группы о том, что «восемнадцатого мая „The Meaning Of Love“ трагически упал с двенадцатого места на семнадцатое. Скорее всего, в ближайшие несколько месяцев не стоит ждать выхода нового сингла». Отыграв за четыре месяца сорок шоу в одиннадцати странах, группа ушла на заслуженный отдых. Первые две недели июля были провозглашены «официальным отпуском „Mode“». Мартин Гор и Энн Суинделл отправились в солнечную Португалию, Энди Флетчер пустился в лодочное путешествие по каналам, а Дэйв Гэан с невестой Джо Фокс полетели на греческий остров Кос. Для всех желающих помахать им на прощание в бюллетене сообщалось, что пара «улетает из аэропорта Гатвик около одиннадцати утра 29 июня».

Мало того что «The Meaning Of Love» не достиг таких результатов, как предыдущий сингл, так еще и отвергнутая группой песня «Only You» четырнадцать недель провисела в чартах, а у Кларка уже была готова новая ей на смену. Сочетание запоминающейся мелодии, энергичного вокала Элисон Мойет и мощной басовой партии обрекло песню на успех. 17 июля «Don't Go» достигла третьей строчки в британском чарте синглов. А ведь еще недавно Кларк боялся, что его музыкальная карьера окончена!

В журнале «The Face» Лесли Уайт вывел формулу успеха «Yazoo» и даже ухитрился вставить слегка замаскированную шпильку в адрес «Depeche Mode»: «Винс руководит технической стороной процесса и щелкает переключателями, а Альф своим невероятно сильным и нежным вокалом привносит в музыку чувства, очеловечивая ее (вот что значит женская рука) и доказывая, что для того, чтобы делать модную и коммерчески успешную музыку, совсем не нужны слащавые голоса и симпатичные мальчики в галстуках-бабочках».

Даже если на первый взгляд казалось, что от «Depeche Mode» отвернулась их же родная страна, факт оставался фактом: в разрастающемся списке артистов «Mute Records» теперь было две успешных группы. «Моей заслуги в этом нет, — скромно сказал Дэниел Миллер. — Я же не выдергивал Винса из „Depeche Mode“

и не говорил ему: „А давай-ка ты поработаешь с Элисон Мойет — вы можете прославиться“».

7 мая «Depeche Mode» вернулись в нью-йоркский «Ритц». С этого выступления начался новый североамериканский тур из восьми концертов. Группа выступила перед заинтригованными, а местами и восторженными зрителями в Филадельфии, Торонто, Чикаго, Ванкувере, Сан-Франциско и Пасадене, прежде чем завершить турне концертом в клубе «Рокси» в Лос-Анджелесе девятью днями позже. Привыкнуть к культурным различиям было не так уж легко — реакция американской публики на «Depeche Mode» сбила Дэйва Гэана с толку: «Похоже, в Америке мы привлекаем интеллектуалов от музыкальной индустрии и меломанов, и это очень странно. В Англии мы очень популярны, и там у нас огромная армия поклонников — в основном, конечно, юных девушек. Но в Штатах на нас реагируют совершенно по-другому. На наши концерты и за кулисы приходят люди куда выше классом. Это довольно странно, и мы не знаем, как себя вести».

На протяжении тура группе вновь досаждали многочисленные технические неполадки, но благодаря выдающимся способностям Дэниела Миллера к устранению неисправностей парни могли воспринимать их с улыбкой.

Энди Флетчер: *«Roland», «Moog», «PPG» — все трое безобразничали. Нам пришлось взять напрокат другой «Moog Source», и Дэнни успел его запрограммировать за сорок пять минут до начала шоу! А когда мы вышли на сцену, раздался громкий треск, и мы подумали, что это «PPG» перегорел. Но это было аудиосистема — даже она и та сломалась! В Пасадене что-то было не так с настройками громкости — грохот был ужасный, прямо как на каком-нибудь панк-концерте. Мы себя вообще не слышали. В Филадельфии, когда мы ушли со сцены и нас звали на «бис», «Moog Source» ни с того ни с сего начал сам по себе издавать звуки типа «ишп, урп, ууп, ууп», а публика решила, что это и был выход на «бис».*

«Мы же не техники, — сказал Флетчер журналу „Sounds“, — мы не умеем чинить. Если синтезатор не начинает работать даже после того, как его пнешь, то единственное, что мы можем сделать, это выбросить его». Уже одно это признание показывает, что «Depeche Mode» не слишком соответствовали образу полу-музыкантов, полу-технических гениев, созданному новым поколением синтезаторных проектов вроде Томаса Долби, который даже назвал свой дебютный альбом 1982 года «The Golden Age Of Wireless» («Золотой век радио»). Долби поставил

«EMI» в затруднительное положение: они не знали, как его классифицировать. Один из первых пресс-релизов сообщал: «Его сольное выступление — это диковинная смесь компьютерной музыки, видео и слайдов; это больше похоже на перформанс или экспериментальный спектакль, чем на рок-н-ролл».

В июле 1982-го, когда «Depeche Mode» вновь появились в «Blackwing Studios», чтобы начать работу над таким важным для них вторым альбомом, Алана Уайлдера ждал неприятный сюрприз: «К тому моменту, когда пришло время записывать второй альбом, я кое-что для них уже сделал и думал, что заслужил право участвовать в записи. У меня было что им предложить, но „Depeche Mode“ и Дэниел Миллер снова мне отказали. Проблема была в том, что они пытались сами себе что-то доказать. Энди, Дэйву и Мартину не хотелось, чтобы пресса решила, будто они просто ради удобства заманили к себе музыканта на место Винса. Я не мог скрыть обиды и разочарования».

Позже Уайлдер предложил другую, более беспристрастную точку зрения: «К моей музыкальности они тогда относились с некоторой осторожностью — особенно Дэниел. Меня часто называли музыкальным маньяком, что для пост-панковских времен, конечно, звучало подозрительно».

В июле 1982 года Алан Уайлдер был не в том положении, чтобы торговаться: «Мне хотелось участвовать в работе над вторым альбомом, но группа никогда со мной об этом не говорила, а Дэниел Миллер сказал, что я не понадоблюсь».

Одним из очевидных решений был уход из группы, но Уайлдер решил подождать.

Часть III
Поп-игры без границ

Мы все хотели как можно шире раздвинуть границы электронной музыки, технологии и звука. Мы старались быть оригинальными, создавать собственное звучание, а не быть лишь одной из кучи похожих групп.

Дэниел Миллер, 2001

Глава XI
Три плюс один

В 1982-м я из наемного работника превратился в полноправного участника «Depeche Mode», но настоящее слияние с этой группой очень близких друг другу людей заняло куда больше времени.

Алан Уайлдер, 2001

Пока Алан Уайлдер лелеял свое уязвленное самолюбие, остальные трое участников упорно трудились над вторым альбомом, «A Broken Frame». Свидетелями этого действа стали приглашенные в обновленную (уже с двадцатичетырехдорожечной записью) студию «Blackwing» представители британского журнала «One… Two… Testing». На одной из постановочных фотографий, сопровождавших итоговую статью, запечатлен Мартин Гор, играющий на своем «PPG Wave 2». На заднем плане Дэйв Гэан и Энди Флетчер крутят ручки на громадном студийном пульте. Вряд ли Гэан и Флетчер были напрямую вовлечены в процесс сведения — скорее всего, этим занимались Дэниел Миллер, Эрик Рэдклифф и Джон Фрайер, однако в особо сложных случаях участников группы действительно могли запрячь, и тогда все выстраивались перед пультом, распределяли между собой ручки, ползунки и кнопки и молились, чтобы все получилось с первого раза: все-таки мультитрековое сведение — непростая задача, требующая сосредоточенности и согласованных действий. Конечно, такая техника была не слишком надежной, и существовала более удобная альтернатива, но в 1982-м автоматические микшерные пульты могли себе позволить только самые фешенебельные концерны звукозаписи.

Мартин Гор: *Что касается музыки и текстов, мы не особо тщательно готовимся к походам в студию. Обычно у нас есть только основа, к которой мы уже потом добавляем все необходимое, хотя иногда мы приходим с уже полностью готовой и отрепетированной песней. Стоимость студийного времени не позволяет находиться там слишком долго.*

На фотографиях из «One… Two… Testing», помимо потрепанного «ARP 2600» Миллера, видно множество чудесных и непонятных предметов оборудования, загромождающих студию.

Мартин Гор буквально боготворил «Roland MC-4 MicroComposer», ранее облюбованный Винсом Кларком, считая, что «Depeche Mode» ему многим обязаны. «Мы использовали его в студии как управляющий секвенсор, — объяснил он. — У Дэнни был старый синтезатор „Roland SH-1“, где на каждой клавише был указан ее номер. Этот номер надо было ввести в „MC-4“, чтобы получить соответствующую ноту. Еще он полезен тем, что я могу взять его домой, чтобы поработать над песней, а потом принести обратно в студию и воспроизвести то, что у меня получилось. Даже если мы решим не использовать придуманных риффов или секвенций, длительность запрограммированной песни все равно сохраняется. Единственная проблема — к нему нельзя подключить „PPG Wave 2“».

В начале восьмидесятых совместимость была больной темой для большинства электронных музыкантов: разные производители придерживались разных стандартов разъемов, поэтому синтезаторы разных марок не всегда можно было подключить друг к другу. Немецкие электронщики «Tangerine Dream» и «Kraftwerk» частично решили проблему с помощью посторонних специалистов, нанятых для модификации инструментов. Но Миллера и «Depeche Mode» не привлекал этот дорогостоящий подход.

В общем, с модификациями или без, в 1982 году соединять синтезаторы друг с другом было очень непросто. Как объяснял «One… Two… Testing», «каждой ноге на клавиатуре соответствует определенное напряжение, информация о котором, будучи отправленной на другой синтезатор с выхода на задней панели, сообщает ему, какой высоты звук нужно воспроизвести. Также второму синтезатору нужны указания о том, когда начать играть эту ноту и когда прекратить — пока удерживается клавиша, на выход подается напряжение, и, если оно превышает пороговое значение, нота звучит. У разных синтезаторов — разные системы, так что не все их можно подключить друг к другу».

В результате работающий по системе «один вольт на октаву» «MC-4» мог связываться лишь с инструментами, работающими по той же схеме — повышение входного напряжения на один вольт ведет к повышению тона на октаву. «Wave 2» Гора работал по-другому — для этого синтезатора PPG в то время разрабатывали свой собственный интерфейс, через него синтезаторы должны были взаимодействовать с цифровым секвенсором, который в тот момент тоже готовился к выпуску. При этом некоторым музыкантам хватало наглости говорить, что синти-группам с секвенсорами все дается легко!

Энди Флетчер: *Меня раздражает, что производители*

синтезаторов не желают согласовывать между собой пороговые напряжения и формат сигнала для синхронизации, чтобы можно было соединять их оборудование с чьим-то еще. Они все хотят, чтобы вы продолжали покупать именно их оборудование, ноу каждой фирмы есть свои сильные и слабые стороны, так что неразумно выбирать какую-то одну.

Группе хотелось двигаться вперед, и простенькие звуки с первого альбома их уже не устраивали. Это стремление к прогрессу побудило «Depeche Mode» обратить внимание на менее известные электронные инструменты, например, на французский «RSF Kobol», закрепляемый на подставке бесклавиатурный моносинтезатор, в некоторых отношениях похожий на «Mini-Moog». К счастью, «Kobol» был совместим с «MC-4». «Он довольно грузный», — рассказывал Флетчер, добавляя, что группа начала пользоваться этим синтезатором еще при записи «See You».

Дэниел Миллер: *Первые два альбома «Depeche Mode» были сделаны исключительно на аналоговом оборудовании, хотя к тому времени, как мы приступили к «A Broken Frame», у нас была драм-машина «Roland TR-808». Кое-где мы ее использовали, но не для всех партий ударных — нам очень нравилось использовать звуки ударных, которые мы сами создавали при помощи синтезаторов. У нас были свои собственные бас-барабаны и малые барабаны, потому что мы не хотели звучать, как все остальные. По этой же причине мы не пользовались цифровыми драм-машинами типа «LinnDrum» — там было полно отличных звуков, но это лишило бы нас индивидуальности. Мы не отступали от своей идеологии.*

Дэйв Гэан был убежден, что в готовом виде альбом станет явным доказательством того, что группа не стоит на месте и продолжает совершенствовать свои умения в области использования синтезаторов: «На пластинке есть очень атмосферные места, и на данный момент там не найти двух треков, которые звучали бы одинаково».

Как ни странно, одним из консультантов группы во время записи альбома была Сильвия Гэан. «Мама по-прежнему слушает результаты нашей работы, — открыто признался Дэйв. — Мы записали медленную песню — примерно в том же темпе, что „See You“. Я поставил ее маме, а она сказала: „Солнышко, мне она нравится, но я не думаю, что вам стоит выпускать ее следующим синглом. Она для этого слишком медленная“».

Сильвия Гэан была не единственной «музыкальной» мамой. Мартин Гор говорит, что Джой Флетчер, мама Эндрю, тоже вызвалась оценивать работу сына: «Она сказала, что песня хорошая, но похожа на египетский похоронный марш!»

Вполне возможно, что Джой и Синтия говорили о «Shouldn't

Have Done That», впоследствии вошедшей в «A Broken Frame». Написанный Гором текст описывает жизнь неназванного персонажа — с раннего детства («Small boy and his infantry / Marching around, so naturally…» — «Мальчик и его солдатики / Маршируют — это так естественно») до начала взрослой жизни («Leaves school to follow his ambition / Knows what he wants, to be a politician…» — «Заканчивает школу и следует за своей целью / Он точно знает, что хочет стать политиком»). Мелодия прерывается несколько потусторонним, будто из музыкальной шкатулки мотивом, а заканчивается композиция звуком шагов марширующих солдат. Нельзя отрицать, что песня и по настроению, и по глубине смысла разительно отличалась от вещей вроде «See You» и «The Meaning Of Love», вышедших на том же альбоме.

На следующем сингле «Depeche Mode» Мартин Гор сбавил обороты. «Leave In Silence», записанная во время июльских альбомных сессий и вышедшая 16 августа 1982-го, звучала менее мелодично и далеко не так весело, как ее предшественницы. Предполагалось, что в сочетании с инструментальным би-сайдом «Excerpt From: My Secret Garden» (на альбоме представлена версия с вокалом) эта песня даст поклонникам некоторое представление о том, чего стоит ожидать от нового альбома. Но главное, что «Leave In Silence» стала считаться поворотной точкой в истории «Depeche Mode», перекрестком, который привел их к более мрачным, но в то же время душевным песням, которые в итоге стали визитной карточкой группы.

Ожидание перемен слышится в материале, написанном Карей Суэйн для «Melody Maker»: «В новом сингле „Dep Mode“, „Leave In Silence“, действительно ощущается смена стиля. Их звучание явно взрослеет. Довольно жесткий характер их ранних „сорокапяток“ постепенно сглаживается, здесь уже явственно видны эмоции и чувства. Сейчас важное для группы время — они только что закончили свой второй альбом, „A Broken Frame“, и стремятся доказать, что и без Винса справляются неплохо, а то и лучше, чем раньше».

Дэйв Гэан, зная, как рискованно выпускать не слишком коммерческую песню, тем не менее безоговорочно верил в новый подход. «И новый сингл, и второй альбом очень отличаются от остальных наших релизов, — утверждал он. — У нас были и другие вещи, мы могли записать их, и они наверняка попали бы в чарты, но нам показалось, что это неправильно. Нельзя просто раз в несколько месяцев выпускать очередной простенький хит. С этой песней мы рискуем больше, потому что она цепляет не сразу. Меньше, чем с пятого раза, ее по-настоящему не услышать».

С точки зрения мейджор-лейбла, такой шаг мог быть приравнен к коммерческому самоубийству. Но не таков был «Mute», готовый встать грудью за своих подопечных. Это означало свободу, что отлично понимал Гэан: «Я думаю, нам повезло куда больше, чем большинству групп, — мы сами себе хозяева и менеджеры. Приходится очень осторожно распоряжаться деньгами, зато мы можем выпускать все, что хотим. Мы не заключали с Дэниелом никаких контрактов, но постоянно с ним сотрудничаем, и нам это очень нравится».

«Мы с самого начала пытались держать „Depeche“ в курсе финансовых вопросов, — сказал Дэниел Миллер журналу „MasterBag“ в сентябре 1982-го. — Я всегда старался подробно объяснять им, как работает эта система — во сколько обходится выпуск тиража или почему мы выплачиваем отчисления не каждую неделю, а раз в месяц. Кажется, они это ценят».

Каталожным номером «Leave In Silence» было «BONG1» — до этого лейбл «Mute Records» пользовался самоочевидной каталожной приставкой «MUTE».

Алан Уайлдер: *Единственное известное мне значение слова «Bong» — это кальян для курения гашиша, а это мало ассоциируется с «DM».*

Солиста «The Jam» Пола Уэллера, на правах гостя, написавшего рецензию на сингл в номере «Melody Maker» за 21 августа, не впечатлила легкая перемена стиля группы: «Да жопа нашего гастрольного работника Кении Уилера и то издает более мелодичные звуки».

В противоположность Уэллеру, «Record Mirror» не скупилась на похвалы: «Сплошное великолепие! Атмосферная песня, которая создает волнующий саундтрек к фильму у вас в голове».

Кстати о фильмах: Джулиан Темпл снял для группы еще один невразумительный клип, на этот раз на «Leave In Silence». Сложно сказать, на кого он был рассчитан: вряд ли стоило ожидать, что публике понравится наблюдать за тем, как четверо участников группы ритмично бьют молотками по бесконечно проезжающими перед ними на конвейере чайникам, статуэткам, бокалам и прочим бытовым предметам. В общем, на искусство это не претендовало. Впоследствии «Depeche Mode» не испытывали к Темплу особенной благодарности за идиотскую сцену, где они в белой одежде и с раскрашенными лицами прыгают по белой же комнате на больших резиновых мячах.

Впрочем, Дэйва Гэана такие идеи в то время явно радовали: «В новом видео мы все раскрашены в разные цвета — я в синий, Мартин в красный, Энди в желтый, Ал в зеленый. Мы не из тех

групп, что славятся своими видео — возможно, виной тому наш первый клип на „Just Can't Get Enough“. А что, обычная дешевка, не так уж и ужасно. Но в этом последнем мне понравилось сниматься. Ходить с раскрашенным лицом здорово — такое ощущение, что ты в маске и можно делать все что угодно».

Алан Уайлдер: *Все три видео Джулиана Темпла — «See You», «The Meaning Of Love» и «Leave In Silence» — это один сплошной кошмар. Мы тогда были очень наивными, да и к тому же производство клипов в то время было новой и неизведанной сферой, так что мы были не единственными, кто пострадал от рук прыщавых студентов, только что с факультета режиссуры.*

Хотя группа вошла (пусть и нетвердой походкой) в видеоэпоху, регулярные появления на телевидении по-прежнему считались важным условием для успеха в чартах. «Depeche Mode» еще не достигли такого статуса, который позволил бы им самим выбирать, где сниматься, и поэтому они согласились исполнить «Leave In Silence» на открытом воздухе в парке развлечений «Алтон Тауэре» — к большому ужасу Уайлдера. «Вполне возможно, что это было самое позорное телешоу в истории», — морщился он.

Но на этом телекатастрофы не закончились. Вскоре группа «засветилась» в детской передаче «Jim'll Fix It» («Джим все устроит»). Уайлдер снова готов поделиться шокирующими подробностями: «Для тех из вас, кто не знаком с британским явлением под названием „Jim'll Fix It“ сообщаю: это шоу, которое ведет бывший ди-джей по имени Джимми Сэвилл. Дети пишут ему письма с просьбой исполнить их заветные мечты — в нашем случае это звучало как „Дорогой Джим, пожалуйста, устрой мне встречу с моей любимой поп-группой „Depeche Mode“. Я их всегда любила, особенно этого Дэйва Гэхана — он потрясающий“.

Мечту этой девочки выполнили следующим образом: ей дали спеть с нами песню. Почему-то группа решила, что именно я вручу ей приз: какую-то дешевую маленькую клавиатуру и непременный значок „Jim'll Fix It“. После песни Джим подозвал меня и в своем неподражаемом стиле сказал: „Ну что ж, ну что ж, любезнейший господин Продюсер, а имеется ли у вас что-нибудь для этой вот юной леди, которая так хорошо сегодня пела?“ Ну, в общем, я отдал ей значок, а она, кажется, разозлилась, что ее обнял я, а не Дэйв».

Дэйв Гэан: *Мы все это делали не потому, что нас кто-то заставлял. В то время мы просто были рады выполнять по мере появления те задачи, которые перед нами вставали. События развивались стремительно — неожиданно нами заинтересовались все эти журналы и телевидение — всякие «Swap Shop» и «Smash*

Hits». Правда, наша музыка туда не очень-то вписывалась — ладно, первый альбом был вполне в их стиле, но потом нам стало казаться очень странным, что мы играем в передачах вроде «Swap Shop» такую необычную музыку — например, «Monument» с «A Broken Frame», — а нам это сходит с рук.

Но даже такие самоотверженные поступки, как появление в сомнительных телешоу, не помогли в раскрутке нового альбома: британская публика оставалась более безучастной, чем когда-либо, и «Leave In Silence» так и не поднялся выше восемнадцатой строчки, которой достиг 28 августа. Впрочем, были и хорошие новости: благодаря «Depeche Mode» и «Yazoo» доля «Mute Records» на британском рынке синглов за предыдущие шесть месяцев составила 2,7 % — неплохо для лейбла, у которого только три постоянных работника и семь групп! Это достижение выглядело еще более значительным на фоне того, что большие «шишки» «CBS» смогли набрать только 5,3 %.

Неудивительно, что Дэниел Миллер подумывал открыть вакансию бухгалтера и к концу года переехать в новый офис — при том, что изначально он утверждал, что его целью не является создание успешной звукозаписывающей компании. «Это был хороший год, — признал он. — Возможно, следующий будет похуже, но я все равно хочу заниматься тем же. Было бы легко обзавестись шикарным офисом с кучей персонала, но я хочу сам держать все под контролем. Даже если нас все бросят и мы больше не выпустим ни одного хита, у меня не пройдет желание выпускать музыку, которая мне нравится, — пусть это и не принесет в дальнейшем больших доходов».

Во многом благодаря «Depeche Mode», Миллеру не пришлось уходить из бизнеса. Однако, выпуская «Leave In Silence», парни явно слишком многого ожидали от своей подростковой аудитории. Несмотря на то, что в музыкальном плане это была самая «прилизанная» песня из всех их релизов, ей явно не хватало одного важного элемента, которым обладали предыдущие синглы — запоминающегося припева. Кроме того, образ беспечности, закрепившийся за группой, расходился с достаточно серьезным и личным текстом. На первый взгляд он выглядел как рассуждение на избитую тему обреченных отношений, но второй куплет можно истолковать и как рассказ о попытках группы встать на ноги: «We've been running round in circles all year / Doing this and that and getting nowhere / This will be the last time / I think I said that last time / If I only had a notion / Some magical potion / That could stop this / I would set the wheels in motion» («Целый год мы ходим по кругу / Что-то делаем, но не сдвигаемся с места / Думаю, я

уже говорил / Это в последний раз / Если бы только мне сказали, как это сделать / Или дали волшебный эликсир / Который прекратил бы это / Я заставил бы колеса вращаться»).

На вышедший 27 сентября 1982-го «A Broken Frame» сразу обрушилась волна критики. Материал Джима Рейда в «Record Mirror» примерно отражал общее мнение противников группы: «Судя по „Broken Frame“, „Depeche Mode“ придется немало потрудиться, если они хотят сохранить в своей музыке неотразимое обаяние, свойственное их ранним работам. „Depeche“ попросту становятся предсказуемыми, осторожными и неинтересными. Да, они стараются не стоять на месте, но слишком часто их благозвучный синти-поп лишь отражает настроение, а не создает его. Возможно, им не стоит упорствовать в стремлении казаться милыми, иначе они так и останутся чистенькими и приятными мальчиками из пригорода. Ни одна из песен на альбоме не трогает за живое. „Depeche“ способны вызвать улыбку, но они никогда не смогут заставить вас смеяться или плакать. Возможно, нам и не стоит ожидать большего от этих юных бэзилдонийцев. Тем временем Альф и Винс готовят для нас нечто грандиозное, а „Broken Frame“ можно использовать разве что на то, чтобы слегка скрасить ожидание».

Реакция Криса Беркхема из «Sounds» была такой же резкой: «Главная проблема „Depeche Mode“ в том, что в поп-музыке на одних синтезированных звуках далеко не уедешь. Само собой напрашивается сравнение с „Yazoo“. Как им удается писать песни, в которых „приятный мотивчик“ не является единственным достоинством? Секрет заключается в том, что у них жесткий синтезированный бит словно заигрывает с живым, энергичным вокалом. В то же время голос Дэвида Гэана сам по себе не является инструментом. Он все время подчиняется, а не отдает приказы — а должен бы выделяться на фоне металлического блеска „Moog“».

Вряд ли группе было очень приятно, что над ними по-прежнему висела, да еще и насмехалась, тень Винса Кларка. Забавно, что свой дебютный альбом «Yazoo» тоже решили записывать в «Blackwing». Даже его название — «Upstairs At Eric's» — это знак признательности владельцу студии Эрику Рэдклиффу, который помогал дуэту в записи, в то время как Дэниел Миллер сконцентрировался на «Depeche Mode».

Винс Кларк: *Поначалу Дэниел нами почти не занимался — именно поэтому нам и казалось, что «Mute» не хотят нас поддержать. Единственной студией, которую я знал, была «Blackwing», и я решил, что только там мы и сможем*

записываться. Другие проекты «Mute» всегда писались там.

Поскольку в тот момент в «Blackwing» как раз записывался Фэд Гэджет, Винсу и Элисон приходилось довольствоваться теми часами, когда в студии никого не было — например, рано утром, когда стоимость аренды была ниже. «Вы будете смеяться, если я скажу, во сколько мы приходили в студию», — говорит Кларк. Однако работа в таком безумном режиме воздалась сторицей: сразу после выхода в августе 1982-го «Upstairs At Eric's» с легкостью добрался до второго места в британском чарте альбомов.

Что касается «A Broken Frame», то, хоть он и продавался несколько хуже, чем «Speak & Spell», в чартах он показал более высокий результат, чем первый альбом, заняв в итоге восьмую строчку — что было весьма неплохо, учитывая, что Мартин Гор только начал осваиваться в роли сочинителя. На вопрос о том, сложно ли было написать песен на целый альбом, Мартин ответил: «Моей задачей было написать сразу несколько песен за очень короткий промежуток времени. Я пытался совмещать это дело со всеми остальными, и в итоге половина песен была написана прямо в студии. Разумеется, я бы предпочел действовать другими методами, но, по-моему, получилось неплохо».

Дэйв Гэан тут же бросился на защиту: «Мы и раньше хотели, чтобы Мартин писал больше песен, потому что из писем поклонников выяснилось, что для очень многих людей любимыми треками на „Speak & Spell“ стали как раз его „Big Muff“ и „Tora! Tora! Tora!“. Раньше мы с радостью позволяли Винсу взять на себя ответственность за песни, потому что считали, что чем меньше в группе сочинителей, тем лучше. Что же хорошего, когда их трое и каждый хочет, чтобы его песня вышла синглом?

Во времена „Just Can't Get Enough“ все происходило так быстро — Винс сочинял хиты, а мы ни о чем не заботились, просто радовались. У нас попросту не было времени на то, чтобы учиться чему-то новому и развиваться, так что уход Винса во многом был для нас полезен — это было как пинок под зад. В результате мы выпустили „See You“, и он стал нашей самой успешной записью».

Возможно, одно беглое прослушивание той же «A Photograph Of You» с ее проходными открывающими строчками «What use is a photograph of you? / Every time I look at it it makes me feel blue…» («Что мне делать с твоей фотографией? Каждый раз, когда я на нее смотрю, мне грустно») заставило бы Энди Флетчера раздумать отзываться об «A Broken Frame» как о «куда более серьезной записи, не такой легковесной и попсовой».

Зато, по крайней мере, к обложке пластинки придраться

сложно. Фотография, сделанная Мартином Аткинсом (Алан Уайлдер, которому тот явно был симпатичен, позже описал его как «северного парня с мотоциклом») в графстве Хартфордшир, изображает пожилую женщину в поле под темнеющим небом, в одиночку жнущую пшеницу одним лишь серпом, и определенно притягивает внимание.

На очевидный коммунистический символизм никто, кажется, не обратил внимания — во всяком случае, не в контексте музыки «Depeche Mode». В январе 1989-го фото попало на обложку журнала «Life» в качестве иллюстрации к статье о лучших фотографиях восьмидесятых. Судя по всему, Алан Уайлдер был вполне солидарен с такой оценкой: на стене его студии в Сассексе в рамке висит обложка «A Broken Frame».

Конечно, обложка первого альбома не шла ни в какое сравнение с работой Аткинса. Уже в 1982-м Гэану было неловко за нелепое в своей претенциозности изображение лебедя в пластиковом пакете, украшавшее обложку «Speak & Spell». «Ее сделал Брайан Гриффин, он еще делает обложки для „Echo & The Bunnymen“, — рассказывал он журналу „Sounds“. — Сначала он сказал: „Мне видится парящий лебедь“. Мы ответили: „Да, здорово!“ Затем он начал говорить о лебеде, плавающем в стеклянном море, и это звучало очень круто. А в итоге мы получили чучело лебедя в полиэтиленовом мешке! Мы ожидали чего-то романтичного и приятного, но итоговая картинка была просто смехотворной».

В отличие от большинства их современников, «Depeche Mode» с самого начала отказались сниматься для обложек своих записей. «На наших пластинках нет наших изображений, — объяснял Дэйв Гэан. — Нам не нравятся фотографии, они очень быстро устаревают — вот как первая обложка „Duran Duran“, где они все так вырядились».

Мартин Гор дал справедливую оценку альбому с точки зрения музыки: «После того, как Винс ушел из группы, нам нужно было продолжать идти поуже намеченному пути. Поэтому „A Broken Frame“ стал настоящим срезом нашего творчества того времени: много всякой попсы, которой, как мы считали, от нас ждут, плюс несколько экспериментальных вещей. Думаю, мы тогда все еще страдали от „синдрома „Speak & Spell““».

Мнение Энди Флетчера созвучно с высказанным Мартином: «Это странный альбом с кучей нестыкующихся фрагментов — этакая промежуточная пластинка на полпути от старых „Depeche“ к новым. Часть песен Мартин написал еще до „Depeche Mode“, часть совсем недавно. Новые песни были довольно мрачными, а старые — более наивными и попсовыми. Этот альбом отражает

тот период, когда мы привыкали к отсутствию Винса, но там все же есть несколько удачных мотивов. А еще Дэйв тогда серьезно простудился, и ему пришлось записывать большую часть вокала для „A Broken Frame“ сидя».

Дэйв Гэан был куда менее снисходителен к «A Broken Frame» и его многочисленным изъянам: «Мы все убеждены, что это наш самый слабый альбом, — сказал он в 1990-м. — Он очень неоднородный и очень плохо спродюсирован, и из-за него нас заклеймили как обреченную группу. Он был очень наивным, ведь, по существу, мы тогда лишь учились. Для Мартина это был первый альбом в качестве автора песен. Знаете, иногда, чтобы научить человека плавать, его сбрасывают с лодки в середине озера? Это была похожая ситуация. Прошло совсем мало времени после выхода первого альбома, и по целому ряду причин мы не были готовы к выпуску нового. Мы сильно поспешили и теперь вспоминаем его с некоторым стыдом».

В то же время Мартин Гор был доволен тем, что «Depeche Mode» сумели кое-что доказать: «После того, как Винс ушел от нас и создал „Yazoo“, мы приступили к записи нового альбома, — рассказывал он в 1982-м. — Тогда же с нами начал играть Алан, но мы хотели дать всем понять, что перемены в нашей музыке с ним никак не связаны: при этом он будет играть песни с нового альбома на сцене. Нам необходимо было доказать всем, что мы и сами способны на развитие и изменение, и мы не забывали об этом, работая над „A Broken Frame“. Теперь мы видим, что изменения прижились, и Алан уже может стать постоянным участником группы».

Дэниел Миллер: «Можно сказать, что Алана Уайлдера приглашали в „Depeche Mode“ дважды. Сначала его взяли сессионным музыкантом для живых выступлений. В записи „A Broken Frame“ он не участвовал, но к концу работы над альбомом ребята с ним поладили и попросили его стать постоянным участником группы».

«Depeche Mode Information Service» сообщил об этом поклонникам в бюллетене за октябрь 1982-го: «Алан Уайлдер стал постоянным участником „Depeche Mode“. В начале этого года, после ухода Винса Кларка, он присоединился к группе в качестве клавишника и вокалиста. Алан ездил с „Depeche Mode“ в британское, европейское и американское турне, и, несмотря на то что он не играл на последних трех синглах и „A Broken Frame“, с этого момента он будет работать с Дэйвом, Мартином и Энди и в студии».

Теперь Алан был официально принят в компанию, но из-за

концертов в поддержку «A Broken Frame» он нескоро смог воспользоваться своим правом принимать участие в студийной работе. Так называемый «A Broken Frame Tour» продлился с октября 1982-го по март 1983-го — еще ни разу четверке не доводилось играть столько концертов подряд. Британская часть тура началась с выступления в городе Чиппенхем 4 октября. В общей сложности «Depeche Mode» выступили двадцать два раза за двадцать шесть дней, причем в бирмингемском «Одеон Театр» и лондонском «Хаммерсмит Одеон» они дали по два концерта подряд. «Mute Records» наняла съемочную группу, чтобы запечатлеть для потомков второй концерт в Бирмингеме, состоявшийся 25 октября. В ближайших планах компании был выпуск концертного видео.

Группа снова побывала в Эдинбурге и Глазго, а также впервые выступила в ирландских городах Дублине, Корке и Голуэй, прежде чем дать завершающий концерт в «Сент Остелл Колисеум» в графстве Корнуолл 29 октября.

На Джозефин Хокинг из «Smash Hits» этот последний концерт произвел хорошее впечатление, несмотря на наличие в сете песен, написанных Винсом Кларком: «„Depeche Mode“ выросли. Они по-прежнему играют яркую и простую поп-музыку, но успели избавиться от своего старого безликого стиля игры: в их манере исполнения появилась некоторая изысканность. Дэйв Гэан по-прежнему выглядит как школьник-старшеклассник, но зато, будучи единственным участником группы, не обремененным синтезатором, он уверенно двигается на сцене, и его танец становится основным центром внимания. Попытки расшевелить несколько робкую в начале толпу увенчиваются успехом, люди танцуют и, кажется, неплохо проводят время. Мягкие и чарующие песни с нового альбома, такие как „My Secret Garden“ и „A Photograph Of You“, производят сильное впечатление и показывают более зрелую и глубокую сторону „Depeche Mode“. Так что последний концерт их аншлагового тура показывает — у них есть не только миленькие мелодии».

Алан Уайлдер вполне осознавал ценность Гэана в качестве фронтмена и не пожелал игнорировать очередную издевку «Smash Hits» по поводу «убогого» танца Дэйва. «И ничего он не убогий, — сказал Алан. — Мне он нравится. Я бы так точно не смог».

Мартин Гор: *Дэйву хорошо, он может двигаться, а мы торчим за клавиатурами, как роботы.*

Интересно, что на фотографии, сопровождающей рецензию «Smash Hits», видно, что в центре сцены по-прежнему стоит «TEAC 3340». Также можно заметить неопознанную дешевую белую клавиатуру — возможно, игрушечный электронный орган

«Casio», — водруженную на «PPG Wave 2» Мартина Гора. На задней панели кривыми и жирными черными буквами написано «Fairlite» — скорее всего, недобрый намек на Винса Кларка, только что в ходе подготовки к первому британскому туру «Yazoo» отдавшего совершенно невероятную сумму в 23 000 фунтов стерлингов за многоцелевую компьютерную музыкальную систему «Fairlight CM1» (Computer Musical Instrument).

Винс Кларк отлично помнит эту покупку: «Он стоил страшных денег! Распространением этих машин занималась лондонская компания „Syco“. Салон был совершенно шикарен, а я — молод и впечатлителен, и у меня водились деньги. Назвать это магазином сложно; скорее это был выставочный зал с кожаными диванами и кофе. Думаю, они меня облапошили, но в конце концов, мы ведь потом очень активно пользовались „Fairlight“».

Кларк собирался использовать «Fairlight CM1» для управления всем живым сетом «Yazoo», включая слайд-шоу: «Этот компьютер похож на „MC-4“, но он не управляет четырьмя синтезаторами, как „MC-4“ — вроде мультисеквенсора, — у него у самого восемь встроенных дорожек. Сам компьютер одновременно является и синтезатором, и секвенсером. Я хочу запрограммировать весь сет на компьютере, чтобы не пользоваться фонограммами. Кроме того, мы как раз начали пользоваться слайд-проекторами, которыми тоже можно управлять через главный компьютер, так что шоу будет электронным в полном смысле слова».

Кларк сумел воплотить свой дальновидный план в жизнь, и, когда «Depeche Mode» взялись за изучение вопроса и сравнили оформления собственных концертов с выступлениями конкурентов, им пришлось признать мультимедийное шоу Кларка потрясающим. «Мы все считаем, что „Yazoo“ очень хороши, — сказал Дэйв Гэан журналисту из „Smash Hits“ Питеру Мартину. — Мы сходили посмотреть на их выступление в „Доминион Тиэтр“ в Лондоне, и на нас оно произвело сильное впечатление — особенно слайд-шоу».

На тот момент сценическая техника «Depeche Mode» оставалась все той же, что и в начале 1982-го, и, хотя однажды был поднят вопрос об использовании их секвенсора «Roland MC-4» во время живых выступлений (либо вместо фонограммы, либо параллельно с ней), из-за страха поломки в дороге было принято решение с этим нововведением повременить.

«В аэропортах мы сами себе техперсонал, — поведал журналистам Дэйв Гэан, еще раз подчеркивая независимость группы, — и видим, с каких грохотом вещи скатываются по

желобу. Не думаю, что „MC-4“ перенес бы такое. А если он сломается посреди сета, это конец. Фонограмму в крайнем случае можно хотя бы перемотать и начать заново».

Как можно было догадаться, с выходом «A Broken Frame» содержимое фонограммы существенно изменилось. Роль атмосферного вступления теперь играла «Oberkorn (It's A Small Town)», а за ней следовал разнородный сет из семнадцати песен, включающий все вещи с нового альбома и старые хиты — «New Life», «Boys Say Go!», «Tora! Tora! Tora!», «Just Can't Get Enough», «Shout» и «Photographic». Тот же самый сет был использован 25 ноября в Стокгольме на первом из четырнадцати европейских концертов. Последним в европейском списке стало выступление в амстердамском «Парадисо», состоявшееся 14 декабря.

Францию «Depeche Mode» на этот раз обошли стороной. «Нас там не очень хорошо принимают, — заметил Гэан. — Непонятно, почему так происходит, но во время последних гастролей мы чувствовали себя некомфортно».

Возможно ли, что французы восприняли английскую группу в штыки из-за названия, позаимствованного у французского журнала о моде?

Дэйв Гэан: *Я уверен, что дело в нашем названии. И ведь французов можно понять — представьте себе, как в Британии отреагировали бы на группу с названием «Woman's Own»*[37]!

Алан Уайлдер: *Поначалу в журнале были не слишком рады, но, понятное дело, когда группа стала более успешной, они быстро сменили пластинку. Не думаю, что с авторскими правами были какие-то проблемы.*

В туре группу сопровождали девушки участников — только завидному жениху Алану Уайлдеру некого было взять с собой. «Для нас это настоящая роскошь, — говорил Энди Флетчер. — Нам они совсем не мешают. Многие группы считают, что на гастролях девушки становятся обузой, для нас же это как взять с собой лучшего друга. Правда, они не сразу привыкли к реакции поклонниц. Это было довольно забавно, потому что наши девушки руководят нашей же информационной службой и, казалось бы, должны примерно представлять себе, чего следует ожидать. Но сотни фанаток, жаждущих нас поцеловать, — это было уж слишком! Кажется, больше всего фанаткам нравится Алан — ну а мы с радостью позволяем ему взвалить ответственность на себя».

Гастроли отупляют мозг, поскольку большую их часть приходится проводить, просто убивая время в автобусах, самолетах и отелях. Любимым дорожным развлечением жадного до знаний Мартина Гора было чтение. «Большую часть времени в

пути я посвящаю книгам, — признался он в 1982-м. — Среди нас нет синефилов, так что мы редко ходим в кино. По сути, мы смотрим фильмы только на видео в автобусе. Алан может иногда слинять в паб, но этим, пожалуй, наши дебоши и ограничиваются».

По-прежнему числящийся в друзьях «Depeche Mode» Роберт Марлоу подтверждает, что нешуточная страсть Гора к чтению — не выдумка. «Очарование „Depeche Mode“ отчасти заключается в том, что они закадычные друзья — совсем как старая школьная тусовка. Я помню, как пришел к Мартину однажды летом, когда они как раз собирались в турне, а у него там стоял большущий чемодан, забитый его старыми учебниками. Я-то думал, там будет одежда для выступлений и прочее тому подобное, а он набрал с собой книг! Хотя, если подумать, Мартин всегда был абсолютно ненормальным!»

Энди Флетчер: *Никогда не забуду наши самые первые туры. Мы втискивались в фургон вместе со всем оборудованием, и каждая поездка казалась вечностью. Теперь у нас есть роскошный автобус с видеомагнитофонами и стереосистемой, так что мы ездим с некоторым шиком. Когда едешь в чужой город и знаешь, что у тебя не будет даже времени отдохнуть перед саундчеком, ничто так не поднимает настроение, как чуточка комфорта.*

Вернувшись домой в середине декабря 1982 года, «Depeche Mode» в очередной раз отправились в «Blackwing Studios» — на этот раз записывать новый сингл «Get The Balance Right!». В команде, как обычно, были Дэниел Миллер, Эрик Рэдклифф и Джон Фрайер. На этот раз в сессии участвовал Алан Уайлдер, и его присутствие дало о себе знать.

«В тот раз мы сосредоточились именно на создании танцевальной двенадцатидюймовки, — вспоминал он. — Для предыдущих записей тоже создавались ремиксы, но мы впервые всерьез нацелились на успех в клубах. Когда мы записывали треки, в голове у нас были в первую очередь альбомные версии. А дальше мы либо сокращали их, делая версии для семидюймовок, либо, наоборот, удлиняли специально для двенадцатидюймовых пластинок. Для создания двенадцатидюймовки мы сначала записывали по-разному скомбинированные партии из песни на обычную двухдорожечную стерео-пленку до тех пор, пока у нас на руках не оказывалось достаточно кусочков, из которых мы могли склеить новую версию. Процесс монтажа пленки отнимал больше времени и вносил гораздо больше ограничений, чем электронные методы, существовавшие в то время. Вероятно, за стилем тех первых ремиксов и за их обаянием стоит тот факт, что создавать

новую, совершенно отличную от оригинала версию песни было куда сложнее, чем сам оригинал. Обычно их приходилось делать очень быстро, потому что ближе к концу сессии нам вечно не хватало времени».

Энди Флетчер: *Если бы мы захотели, мы могли бы быть традиционной группой. Мартин — замечательный гитарист, Алан умеет играть на ударных, а я на бас-гитаре. А Дэвид, говорят, даже петь умеет! Но вообще-то нас не интересуют обычные инструменты. Мы по-прежнему считаем, что синтезаторы звучат куда интереснее, так что мы продолжим их использовать. Например, Мартин играет на гитаре в «Get The Balance Right!», но для лучшего звучания мы пропустили ее через синтезатор и сместили дорожку, чтобы она играла не в такт.*

Название «Get The Balance Right!» звучит прямолинейно, однако тексты Гора становились все более личностными и многозначными: «You think you've got a hold of it all / You haven't got a hold at all / When you reach the top / Get ready to drop / Prepare yourself for the fall / You're gonna fall / It's almost predictable» («Ты думаешь, ты всего добился — ты не добился ничего. Добрался до вершины — приготовься упасть. Ты упадешь. Это почти предсказуемо»).

Впрочем, Гор пока что никуда не падал — скорее даже держался корней: «Мы не из тех, кто через день ходит на вечеринки и разъезжает по клубам. Большую часть свободного времени мы проводим вдалеке от Лондона, в родном городе, в родительском доме. Мы все считаем, что очень важно иметь свой очаг, потому что иначе ты очень скоро начнешь влачить довольно ограниченное существование и общаться исключительно с людьми из музыкального бизнеса, а это не лучший образ жизни. Нельзя строить жизнь вокруг одной лишь музыки и тусовок. Мы и в столицу-то ездим только за одеждой и на деловые встречи».

Энди Флетчер: *Люди думают, что мы живем в каких-нибудь пентхаусах, но лично мне нравится жить там же, где и раньше. Да я и не могу себе позволить другое жилье. Раньше я думал: «Один хит, и можно покупать „роллс-ройс“», но теперь мне кажется, что на то, чтобы заработать достаточно денег и больше никогда не работать, уйдет альбомов десять.*

Тем временем Дэйв Гэан занимался расшифровкой текста «Get The Balance Right!» для «Smash Hits»: «Это попытка сказать людям, чтобы они продолжали идти своим путем. Еще это порицание тех, кто нарочно старается быть непохожим на других. Нужно найти баланс между нормой и сумасшествием».

Даже после двух лет работы в сфере профессиональной звукозаписи простодушие «Depeche Mode» по-прежнему не знало

границ. Алан Уайлдер рассказывает удивительную историю промо-видео для «Get The Balance Right!». Режиссером на этот раз выступил Кевин Хьюитт. «В этом клипе в первом куплете я открываю рот под фонограмму с голосом Дэйва, — говорит Алан, — и это не авторская задумка, а недоразумение. Режиссер просто не знал, кто из нас вокалист, и почему-то решил, что это я. Нам было так неловко указывать ему на ошибку, что мы промолчали. Финальный вариант промо-видео остается таким и поныне. Вот до чего доводит скромность!»

Особенно рьяные поклонники решили, что за классическим уклоном инструментального би-сайда «The Great Outdoors», совместно написанного Гором и Уайлдером, стоит новый участник. Одним из предположений было, что Алан прибег к шантажу, угрожая покинуть группу, если ему не дадут поучаствовать в альбоме в качестве сочинителя. Понятно, что Уайлдер рьяно опровергал такие предположения: «„The Great Outdoors“ мы с Мартином наспех сочинили прямо в студии. Она была написана очень быстро».

«Get The Balance Right!» вышел 31 января 1983 года. «Я часто задаюсь вопросом: зачем Бог вообще создал „Depeche Mode“?» — рассуждал автор «Time Out» Джон Джилл. «Кажется, „Depeche“ впали в немилость у критиков-эстетов, но вот такие синглы у них получаются лучше, чем у кого-либо», — возражал проницательный Джонни Уокер из «Sounds».

Верные поклонники группы согласились с ним, к 12 февраля доведя «Get The Balance Right!» до тринадцатого места в чарте. Вернется ли группа хоть когда-нибудь в первую десятку, пока было неясно, но по сравнению с печальными результатами, показанными «Leave In Silence», тринадцатое место все же обнадеживало. Как позже заметил Энди Флетчер, «думаю, мы искали направление».

В альбом песня не вошла, зато в марте 1983-го бюллетень, изданный «Depeche Mode Official Information Service», сообщил фанатам, что готова к выпуску дополнительная двенадцатидюймовка «Get The Balance Right!», которая выйдет ограниченным тиражом. Сингл был со вкусом упакован в конверт из синего кожезаменителя с тиснеными золотыми буквами, причем каждый экземпляр был пронумерован. На стороне «A», как и на стандартной семидюймовке, находилась «Get The Balance Right! (Combination Mix)», а сторона «B» включала четыре песни — «My Secret Garden», «See You», «Satellite» и «Tora! Tora! Tora!» — записанные живьем в «Хаммерсмит Одеон» 25 октября 1982 года. Этот релиз помог поддержать интерес к песне.

В числе прочих новостей, которые добровольные редакторы

сочли достойными публикации, было известие о том, что в одной из лондонских клиник Дэйву Гэану с помощью лазера удалили одну из его татуировок. Как сообщалось, Дэйв, на чьих предплечиях с четырнадцати лет красовалось две татуировки, «недавно стал их очень стесняться». Вероятно, именно это время имел в виду Энди Флетчер, говоря, что на нескольких концертах Дэйв появился с перевязанной рукой.

Мартин Гор поведал планы команды на 1983 год журналу «Smash Hits»: «Мы хотим проникнуть на рынок альбомов, но не перестанем выпускать хитовые синглы: есть ведь группы, которым удается успешно совмещать первое со вторым — например, „Echo & The Bunnymen“ и „Simple Minds“. Мы просто хотим выпустить очень удачный альбом, который, будем надеяться, прибавит нам значимости. Еще один такой год помог бы закрепить наш успех, и тогда мы могли бы надолго здесь задержаться».

Единственный концерт во франкфуртском «Мессехалле» был нарочно назначен на 7 февраля, поскольку группе хотелось заглянуть на «Musikmesse», главную европейскую выставку-продажу музыкальных инструментов. 24 марта группа снова оказалась в нью-йоркском «Ритце», после чего дала несколько концертов на площадках побольше в Торонто, Чикаго, Ванкувере, Сан-Франциско и Лон-Анджелесе.

С самого начала было ясно, что прорваться на американский рынок — непростая задача для независимой британской синти-группы вроде «Depeche Mode».

Энди Флетчер: *Вот тут-то мы и начинаем ощущать все минусы маленьких лейблов — нам элементарно не хватает раскрутки. Недавно мы играли в клубе «Ритц» в Нью-Йорке, и триста человек не смогли попасть на концерт — не хватило билетов. Нас везде хорошо приняли, но в Британии об этом никто не узнает.*

Затем «Depeche Mode» отправились покорять Восток, Они прибыли в Токио второго апреля и за два дня дали три концерта. За этим последовало единственное выступление в Гонконге и, наконец, два шоу в «Напалаи-холле» в Бангкоке 9-го и 10-го апреля.

Свои впечатления от посещения Дальнего Востока «Depeche Mode» описали так: «Мы провели семь дней в Токио, дали кучу интервью, посетили несколько телешоу и дали три аншлаговых концерта. Мы впервые оказались в Японии и были удивлены тем, как хорошо нас там знают. Затем мы поехали в Гонконг. Мы вышли из самолета и тащились по аэропорту с нагруженными тележками, и вдруг нас окружила целая толпа людей, приехавших

нас встретить — их были сотни! Мы немного испугались, но были польщены. Служащим пришлось даже вызвать полицию, чтобы очистить аэропорт, но в итоге мы благополучно добрались до отеля.

После еще двух аншлагов мы отправились в Бангкок. Там мы дали пару концертов и провели несколько дней, просто бродя по храмам и проникаясь атмосферой. Потом проехали семьдесят миль на юг и пять дней провалялись на пляже в месте под названием Паттая. Это было похоже на рай — пляжи с совершенно белым песком и ясное синее море, температура за тридцать и днем и ночью… что тут еще говорить-то! А потом мы вернулись домой и провели два месяца в темноте студии, записывая новый альбом…»

Говорят, что путешествия расширяют горизонты сознания. Похоже, Мартина, все это время размышлявшего над третьим альбомом, выход которого был назначен на август, и в самом деле посетило озарение: «Новые песни будут менее личными, так что людям будет проще себя с ними ассоциировать, — сказал он в интервью „Smash Hits“. — Они о глобальных проблемах и тому подобных вещах».

Глава XII
Берлин, город контрастов

Нас рассматривали как что-то вроде поп-однодневок.

Энди Флетчер, 2001

В апреле 1983 года «Depeche Mode Official Information Service» сообщил поклонникам группы о том, что «запись следующего альбома будет проходить с мая по июль. Все песни написаны Мартином и Аланом в соавторстве. Рабочее название пластинки — „Construction Time Again“, ближайший сингл выйдет в июле, а выход альбома запланирован на август».

В мае, когда «Depeche Mode» снова встретились с Дэниелом Миллером, было принято совместное решение сменить студию звукозаписи и персонал, чтобы освежить звучание. В качестве новой студии была выбрана «The Garden Studios», расположенная по адресу Холлиуэлл, 1, в обшарпанном индустриальном районе Шордитч на востоке Лондона.

Владельцем студии «The Garden» в то время являлся Джон Фокс. Он снял этот дом для записи нового альбома и установил в нем необходимое оборудование. Запись велась даже в саду — в заглавном треке слышно пение местных птиц. Альбом «The Garden», в честь которого Фокс и назвал студию, вышел в 1981-м и получил высокую оценку у критиков.

Хотя Фокс по-прежнему активно записывался и выпускал пластинки, к 1983-му интерес к нему поубавился. Публика, привлеченная альбомом «Metamatic» 1980 года, его сольным дебютом, успела переключить внимание на новые и более жизнерадостные синти-группы, включая, разумеется, «Depeche Mode». Тем не менее Фоксу удалось заработать достаточно денег, чтобы основать собственную студию. К моменту появления «Depeche Mode» в «The Garden» студия была весьма неплохо оборудована: тридцатишестиканальный микшерный пульт «Атек», двадцатичетырехдорожечный магнитофон «MC1», полезный набор внешних эффектов, в том числе «Lexicon digital reverb» и «Eventide Harmonizer», и, наконец, внушительные мониторы «Eastlake» мощностью 800 ватт.

Фокс отлично помнит, как все начиналось: «У меня всегда было много друзей-артистов, и случилось так, что мы в одно и то же время искали себе мастерскую. Сейчас это очень знаменитый район, а тогда сквозь крышу этого здания росли деревья! Это

было очень интересное время. В 1982-м в Шордитче практически никого не было, и улица была совершенно пустынной. Я помню ту чудесную атмосферу — ощущение было такое, будто мы совсем одни в Лондоне. А теперь здесь собралось самое большое в Европе сообщество артистов».

Бывший фронтмен «Ultravox!» отрицает, что за его решением открыть двери «The Garden» для других артистов стояли финансовые проблемы. «Мои альбомы хорошо продавались, и я мог себе позволить снимать студию самостоятельно, — заявил Фокс. — Но для меня важно было обзавестись самым лучшим оборудованием, потому что эта студия была одной из лучших в Лондоне. Я хотел создать не просто студию, а студию, где мне было бы комфортно. Но через несколько лет я обнаружил, что больше не могу там писаться, потому что студия уже сделала себя имя на группах вроде „Siouxsie And The Banshees“, „The Cure“ и „Depeche Mode“ — в общем-то, на моих любимых группах».

Алану Уайлдеру Джон тоже нравился: «Место было довольно странное, но владелец, Джон Фокс, вроде приятный человек».

Проводником «Depeche Mode» в запутанный мир техники «The Garden Studios» стал не слишком инициативный внештатный инженер Гарет Джонс — Фокс отзывался о нем, как о «хиппи-фрейдисте, бывшем бибисишнике». Профессиональное сотрудничество Фокса с Джонсом началось, когда первый решил записывать «Metamatic» в «Pathway», низкобюджетной звукозаписывающей студии в Айлингтоне, где Джонс занимал должность инженера.

Тот день в 1969-м, когда Гарет Джонс впервые услышал революционный «Switched-On Bach» Уолтера Карлоса (позднее сменившего пол и превратившегося в Уэнди Карлос), стал для него судьбоносным, потому что именно тогда он узнал о тех возможностях, которыми обладали синтезаторы. Альбом Карлоса представлял собой собрание произведений Иоганна Себастьяна Баха, скрупулезно воссозданных на примитивном (хотя по его размерам этого не скажешь) синтезаторе «Moog Modular System».

Когда Джон Фокс вместе с собственным «крутым электронным оборудованием» появился в студии «Pathway», чтобы записать «Metamatic», Джонс предложил ему немного поэкспериментировать: «Джон обладал ясным художественным видением и, что не менее ценно, богатым опытом — к тому моменту он уже записал три альбома, над последним из которых, „Systems Of Romance“, работал немецкий гуру звукозаписи Конни Планк. Эти факторы, а также ограниченный бюджет создали атмосферу, побуждавшую нас к экспериментам и развитию.

Джон хотел сделать минималистинную запись и решил, что

на нее следует потратить минимум средств. В результате мы пытались выжать из оборудования все возможное — это здорово развивает творческие способности. И, конечно, мы слушали „Kraftwerk“ и „Neu!“. В первый раз я столкнулся с „Mute Records“, когда мы с Джоном с трепетом вслушивались в фантастическое звучание трека „Warm Leatherette“ „The Normal“».

В свою очередь, «The Normal», он же скромный создатель теперь уже ведущего британского электронного лейбла «Mute», он же Дэниел Миллер, до создания своей фирмы придерживался схожей краут-роковой диеты. Разумеется, Миллеру было хорошо известно музыкальное прошлое Фокса — вероятно, это в какой-то мере отразилось на решении записать третий альбом «Depeche Mode» в «The Garden».

Гарет Джонс: *Когда Дэниел и «Depeche» размышляли о новом звучании, Джон уговорил меня с ними встретиться. Меня пригласили на довольно короткую беседу в офис «Mute», который тогда, кажется, размещался на Кенсингтон Гарденс Скуэр — просто чтобы они могли увидеть, что я собой представляю. Я тогда носил куртку, которую купил где-то в Марокко, и красил ногти черным лаком!*

Сначала я упирался, потому что у них была репутация слащавой подростковой синтипоп-группы, но оказалось, что у нас схожие подходы к студийной работе и что они тоже хотят открывать новые звуковые горизонты и стремятся привнести в свою музыку ощущение глубины, масштабности и остроты. В общем, они хотели сменить обстановку, и, конечно, студия Джона Фокса, которую он обустроил именно для создания электронной музыки, была заманчивым вариантом — она была новая, с подходящей атмосферой и не слишком дорогая.

Перед началом сессий Дэниел Миллер последовал примеру Винса Кларка и выложил точно не известную пятизначную сумму на «Synclavier II» фирмы «New England Digital», музыкальную компьютерную систему американской сборки, схожую по задумке с «Fairlight CMI» Кларка[38]. Миллера в «Synclavier» главным образом привлекала возможность сэмплирования звуков реального мира, которые потом можно было бы обрабатывать и использовать в музыке.

Строго говоря, идея была не нова. Еще в конце сороковых парижский диктор Пьер Шеффер создал стиль, названный «конкретной музыкой», раннюю разновидность электронной музыки, основанную на микшировании записанных на пленку фрагментов и звуков окружающего мира. Его первые «композиции», такие как «Etude Aux Chemins De Fer» («Этюд с

железной дорогой») и «Etude Aux Casseroles» («Этюд с кастрюлями»), включали микширование, ускорение, зацикленное и обратное воспроизведение записей поездов и грохочущей кухонной утвари.

Немецкие пионеры от электроники «Kraftwerk» попытались применить эту идею к собственной музыке. В попытке создать аутентичный фон для альбома 1974 года «Autobahn» они пробовали вывешивать микрофоны из окон мчащегося по дороге «фольксвагена» — «жука». К несчастью, записи оказались непригодны к использованию из-за ветра, так что Ральфу с Флорианом пришлось создавать подобие звука проносящихся машин и их гудков с помощью аналоговых синтезаторов. «Да сэмплирование существует еще со времен „The Beatles“, — говорит бывший участник „Kraftwerker“ Карл Бартос. — Они все это уже пробовали. (Комментарий Бартоса, несомненно, относится к „Tomorrow Never Knows“ с альбома 1966 года „Revolver“, где использованы сэмплы криков чаек. — *Дж. М.*) Между использованием пленок и цифровых приборов принципиальной разницы нет».

С «Synclavier» проводить подобные музыкальные эксперименты было куда проще, хоть и не дешевле. «Мы тогда только начинали работать с сэмплами, а „Depeche Mode“ увлеклись экспериментальными группами типа „Einsturzende Neubauten“ и „Test Dept“. Мы пытались использовать все эти элементы — новые абстрактные звуки, текстуры и так далее, — не выходя при этом за пределы формата поп-музыки».

В 1983 году уникальная музыка немецкой индастриал-нойзовой группы «Einsturzende Neubauten», использовавшей в своих записях, среди прочего, сваебойные машины и дрели, определенно относилась к категории «не для всех». Дэниел Миллер, однако, настолько проникся творениями немецких экспериментаторов и их радикально новым подходом к работе с сэмплами, что впоследствии заключил с группой контракт. «Я не хочу играть ноты, — заявлял основатель коллектива Бликса Баргельд, — их и без того уже достаточно. Я хочу, чтобы что-то происходило. Пусть музыку создают лакеи — я имею в виду музыкантов. Я хочу изменить мир. „Einsturzende Neubauten“ — это позитивный шум, возможно даже самый позитивный».

В буквальном смысле слова громкие выходки Баргельда со товарищи не могли не привлечь внимание фанатичного меломана Мартина Гора. «У индустриальщиков вроде „Einsturzende Neubauten“ есть хорошие идеи, некоторые из них мы даже, возможно, стащим, — признался Мартин, — но слушать я их не могу. Вот „Kraftwerk“ — да, у них всегда есть мелодия. Мне

нравится поп-музыка шестидесятых — всякие вокальные вещи с простой гармонией, „The Beach Boys“ и даже стиль ду-уоп».

Гарет Джонс: *Я принялся работать и с «Einsturzende Neubauten», и между группами началось, так сказать, перекрестное опыление. Но, поскольку я тогда только начал общаться с «Depeche Mode», мне сложно было сказать, где чье влияние. Зато я с радостью готов был оказать на их записи свое собственное влияние — я был молодой и наглый.*

В наше время сэмплирование лежит в основе многих музыкальных стилей, но в первой половине восьмидесятых стоимость этой революционной технологии была так высока, что о ней и знать никто не знал. Годы спустя на вопрос, стоили ли «Fairlight» и «Synclavier» тех десятков тысяч фунтов, которые за них просили в то время, Дэниел Миллер ответил: «В каком-то смысле да. „Synclavier“ был и сложен в использовании, и иногда вел себя довольно странно, но тот мир звука, который он нам открыл, ни с чем не мог сравниться. Многих записанных нами хитов без него бы просто не было».

Алан Уайлдер: *«Synclavier» был современнейшим синтезатором и звучал просто отлично. Эта громадина стоила бешеных денег, для ее сборки из-за многочисленных дополнительных ящиков требовалось четверо крепких мужчин, и управлять ею было ох как непросто. Единственными, кто мог себе позволить обзавестись этой махиной, были топ-продюсеры, в частности Дэн Миллер и еще Тревор Хорн, который занимался «Frankie Goes To Hollywood». Мы использовали новый синтезатор на «Construction Time Again» и на следующих двух альбомах «Mode».*

Воспоминания Гарета Джонса о сессиях в «The Garden» в основном связаны с попытками «во время перехода на „цифру“ держать все синхронизированным/ин синк». Проблема несовместимости оборудования от разных производителей снова стала насущной, но по крайней мере в этом отношении «Depeche Mode» повезло, ведь с ними работали настоящие мастера — Гарет Джонс и Дэниел Миллер.

Джон Фокс, наблюдавший за процессом на правах хозяина студии, утверждал, что Гарет «помог „Depeche Mode“ без труда перейти от аналоговых синтезаторов в мир сэмплирования и цифровых технологий».

Джонс, хоть и был польщен таким высказыванием, все же воспринимал ситуацию иначе: «Я думаю, мой главный вклад скорее был связан с придумыванием новых звуков, битов и риффов. Выбравшись из „шкафа“ „Pathway Studios“, я теперь был в гулком подвале с массой интересных аппаратов — в основном

примечательных своим коротким периодом реверберации. У меня было несколько разных усилителей, подключенных в нескольких комнатах с микрофонами, закрепленными на разном расстоянии от них, так что мы могли легко экспериментировать.

Мы продолжили эту практику, когда сэмплировали звуки окружающего мира на моем магнитофоне „Stellavox SP7“ — одна дорожка для близкого звука, другая для отдаленной перспективы. Ощущение пространства было очень важным для создания и усиления настроений и атмосфер. Музыка, которую мы создавали, безусловно, была машинной, но на „Construction Time Again“ мы поместили машины в звуковое пространство».

Еще одним значимым инструментом в формировании новой звуковой философии «Depeche Mode» стал «Emulator», синтезатор с функцией сэмплирования, выпущенный маленькой калифорнийской компанией «E-mu Systems, Inc» в 1981-м. Он был сравнительно недорогим — 7995 долларов — и, разумеется, уступал «Synclavier» по возможностям. Тем не менее все участники записи страстно желали опробовать новое приобретение.

Гарет Джонс: *С «Emulator» мне особо нечего было делать, но наши отношения с «Synclavier» можно описать разве что «люблю и ненавижу». С одной стороны, он отлично справлялся и с ролью сэмплера, и с ролью синтезатора с аддитивной модуляцией частот (additive Frequency Modulation), но, с другой, пользоваться им было сложновато из-за невысокой надежности.*

Третьим и тоже крайне важным нововведением на новом альбоме стал «Drumulator» все той же фирмы «E-mu Systems, Inc.». Программировал его Алан Уайлдер. Для «Mode» это было радикальным изменением, потому что они впервые пользовались подобным устройством. С «драмулятором» мы поступали так же, как с остальной техникой, — проводили звук через усилители и микрофоны. Он звучит почти во всех песнях, только в одной мы вместо него воспользовались «Roland TR-808».

Обветшалый Шордитч образца 1983 года сего бесчисленными стройплощадками оказался идеальным окружением для «Depeche Mode» в их новом амплуа. «Благодаря Гарету и Дэниелу все это было похоже на исследовательскую экспедицию, — вспоминает Алан Уайлдер. — Мы чувствовали себя первопроходцами».

Гарет Джонс: *Там неподалеку была огромная сортировочная железнодорожная станция. Я как раз купил себе катушечный магнитофон «Stellavox SP7» — специально для записи, — и один трек, «Pipeline», мы решили сконструировать из «найденных» звуков. Мы записали ряд звуков, и близких, и фоновых, на две дорожки*

«SP7», а потом смикшировали на «Synclavier», причем, по какой-то случайности, без компенсирования. Потом мы еще немного развили идею «полевых» записей: записали уже смикшированный трек с аккомпанементом на мой «Sony Pro Walkman», один из первых портативных плееров, а затем снова отправились на станцию и записали вокал на «Stellavox», там даже было слышно проезжающий поезд! Вот что значит время экспериментов.

Как говорится в одном онлайн-источнике, новая музыка «Depeche Mode» «подверглась грубой, более индустриальной обработке благодаря новой мании на сэмплы и использованию разнообразного подручного хлама из любых подручных источников, включая стройки района Шордитч, расположенного в восточном Лондоне».

Впрочем, по мнению Алана Уайлдера, нельзя сказать, что «Depeche Mode» окончательно променяли обычные синтезаторы на технологию сэмплирования: «Несмотря на то, что в нашем распоряжении к тому времени уже были „Synclavier“ и „E-mu Emulator“, мы продолжали пользоваться „PPG Wave 2“, нашим первым цифровым синтезатором. Почему-то люди забывают, что „Syndavier“, кроме всего прочего, еще и отличнейший синтезатор. Многие из синтезированных звуков на „Construction Time Again“ были созданы именно с его помощью. Впрочем, с появлением сэмплеров наш набор инструментов не слишком сильно изменился».

Гарет Джонс: *Мы начали активно использовать сэмплы — в основном, конечно, свои собственные. Думаю, сэмплеры в итоге играли около пятнадцати или двадцати процентов всех партий. А вот «Pipeline» — это сэмплы от и до.*

По мере усложнения необычных методов звукозаписи, которыми пользовались «Depeche Mode», границы между ролями участников группы понемногу стирались.

Гарет Джонс: *Важной частью всей этой новой философии звука было то, что больше не имело значения, кто на чем играет — в конце концов, все это воспроизводил секвенсор. Конечно, Дэйв оставался основным вокалистом, Мартин писал большинство песен, а Дэниел синтезировал большую часть звуков, но значение имел только конечный результат, а его мы, в общем и целом, достигали все вместе. Мы придавали много значения демо-записям, сделанным на четырехдорожечной портастудии, и всегда старались внимательно в них вслушаться, поскольку считали, что в них сохранилась часть вдохновения автора песни. Разумеется, конечный результат звучал совсем иначе, но мы пытались сохранить дух той самой демо-записи, хотя мелодии и структуры в студии порой менялись.*

Когда пришла пора сводить «Construction Time Again», оказалось, что альбом слишком сложен для фоксовской тридцатишестиканальной ручной системы сведения. Алан Уайлдер объясняет, почему логичным решением проблемы было использование автоматической системы: «Раньше мы записывались на двадцать четыре дорожки, на каждую из которых приходилось по две или три не конфликтующих музыкальных партии. При сведении автоматика обычно была в состоянии разделить все звуки по отдельным каналам, с эффектами и так далее».

Таким образом, группа в сопровождении сопродюсера Дэниела Миллера и инженера Гарета Джонса перебазировалась в Западный Берлин, чтобы завершить работу над альбомом в «Hansa Tonstudios», современном комплексе звукозаписи, оборудованном полностью автоматизированным 64-канальным микшерным пультом SSL (Solid State Logic) SL4000 G-Series, где на 56 каналах была возможность сохранения всех настроек.

Это ультрасовременное устройство стало для «Depeche Mode» настоящим подарком судьбы, поскольку его возможности полностью отвечали возросшим требованиям группы, о которых говорил Уайлдер. Все изменения положений многочисленных ручек и ползунков автоматически фиксировались на компьютере, и можно было тут же услышать результат, что существенно облегчало процесс сведения.

Очень скоро Уайлдер принялся на все лады восхвалять четырехэтажный студийный комплекс, который до появления «Depeche Mode» часто простаивал: «Там все компьютеризировано, что для нас теперь очень важно. С тех пор, как мы там появились, это место стало более популярным».

На британских прог-рокеров «Marillion», вскоре после «Depeche Mode» сводивших там свой альбом «Misplaced Childhood», студия произвела не меньшее впечатление. Для вокалиста Фиша привлекательность студии заключалась не только в технической стороне: «Главный этаж „Studio 2“ выглядел весьма внушительно — ну а чего еще ожидать от бального зала, где в свое время декаденты устраивали свои вечеринки! Раньше в этом здании располагался клуб офицеров СС. Окна аппаратной выходили на Берлинскую стену, до нее было всего метров сто. Именно здесь у Дэвида Боуи родилась идея песни „Heroes“. Он как-то шел по темному переулку, знакомом каждому, кто хоть раз записывался в „Hansa“ и жил в близлежащем отеле, и наткнулся на пару влюбленных, которая его и вдохновила. Благодаря альбому „Heroes“ студия прославилась за пределами Германии, в

том числе и своими низкими расценками».

Алан Уайлдер осознавал историческую ценность студии «Hansa»: «Здесь были записаны некоторые из самых важных альбомов моего поколения, включая лучшие альбомы Боуи — „Low“ и „Heroes“. Конечно, теперь там все по-другому, потому что весь этот район был полностью перестроен после падения Берлинской стены 9 ноября 1989-го».

Судя по тому, что говорит Гарет Джонс, немалую роль в привлекательности «Hansa» для «Depeche Mode» была цена аренды: «Я уже работал там на „WEA Germany“ и на другие компании, и уже тогда меня впечатлило, что студия была оборудована по последнему слову техники. Я работал над одним проектом, а Дэниел приехал к Нику Кейву, который в тот момент как раз записывался в знаменитой „Studio 2“, одной из студий комплекса. Я не мог не позвать Дэна наверх посмотреть на аппаратную. Ему, как и всем нам, очень понравился Берлин, а тогдашние расценки студии были очень привлекательными для британцев».

В общем, именно Гарета Джонса следует благодарить за то, что альбом был сведен в Берлине, хотя он сам скромничает и говорит, что «просто идея пришлась всем по вкусу».

Дэниел Миллер: *В то время ни у кого не было стимула начинать свой бизнес в той части Берлина, поскольку стена фактически отделяла ее от всей остальной Германии. Зато те, кто все же отваживался, были вознаграждены потрясающими налоговыми льготами, так что студии были намного дешевле лондонских, к тому же дойчмарка была слабее, чем фунт стерлингов.*

В общем, оказалось, что разница в расценках британских и немецких студий этого уровня такова, что прилететь в Германию, разместить «Depeche Mode» и Гарета Джонса в гостинице и арендовать «Hansa» выходило дешевле, чем работать в аналогичной студии в Англии, ну и к тому же идея слетать в Берлин нам всем пришлась по душе. Вот так и вышло, что «Construction Time Again» мы сводили в «Наша». Нам всем там очень нравилось, потому что Лондон в то время был мрачноватым местом. Скажем, в час ночи делать там было нечего, и если ты заканчивал работу в студии после полуночи, то оставалось только идти домой — все пабы и клубы уже были закрыты. А в Берлине было замечательно, потому что после сессии можно было пойти чего-нибудь выпить.

О том же говорит Мартин Гор: «В Лондоне можно было выпить, самое позднее, в два часа ночи, но в Берлине даже после двух вполне реально было, например, сходить в кафе. Думаю, на

весе Дэниела это отразилось не лучшим образом — я помню, во время одной из сессий он был на строгой диете, а потом пошел и заказал камамбер во фритюре».

Дэйв Гэан: *Это было в те чудесные дни, когда мы еще были в состоянии после сессии звукозаписи пойти вдрызг напиться, а на следующий день все повторить. Наши организмы были крепки и молоды — сейчас-то нам после такого неделю придется отлеживаться.*

«Depeche Mode», роскошно устроившиеся в «Отель Интерконтиненталь» на Будапештер-штрассе, не смогли не поддаться упадническому берлинскому обаянию. В своем рассказе о местах отдыха группы Алан Уайлдер был более чем откровенен. «В Берлине не соскучишься, — сказал он журналисту из „№ 1“. — Когда заканчиваешь работу в четыре утра, спать совсем не хочется, и в итоге ты обязательно оказываешься в баре или клубе. Мой любимый — „DNC“. Есть пара хороших гей-клубов — „Corelles“ отличный… И еще „The Jungle“».

Это высказывание сильно обеспокоило одного из фанатов. «Нет, я не гей, — пояснил Алан, — но меня не смущают походы в гей-бары или клубы. Наверное, мы ходили в „Corelles“ и „Dschungel“, потому что там были лучшие атмосфера и музыка».

Много лет спустя, когда Уайлдера попросили перечислить самые распространенные, раздражающие или забавные стереотипы, связанные с «Depeche Mode», он назвал следующие: «Мы все геи, мы все из Бэзилдона, мы популярны в Германии, наша популярность закончилась в восьмидесятых, мы несчастны, у нас депрессивная музыка».

Для Энди Флетчера первый приезд в Берлин был сродни путешествию в другой мир: «Мы часто ходили пить пиво после работы в студии, и это было интересно в плане наблюдения за людьми. В Берлине была очень мрачная тусовка, но нам тогда все было интересно».

Гарет Джонс: *Когда мы начали работать вместе, парни были еще очень молоды — как и я сом. Так что мы все быстро развивались, с удовольствием вместе исследуя новые миры.*

Мартину Гору потребовалось совсем немного времени, чтобы влюбиться в Берлин в разных его проявлениях, включая одну из жительниц города, Кристину Фридрих: «Для меня лично это было очень важным временем. До того я встречался с Энн Суинделл, которая была благочестивой христианкой и держала меня в ежовых рукавицах. Она во всем видела извращения, доходило до нелепостей! Если в фильме, который я смотрел, кто-то появлялся обнаженным, она тут же называла меня извращенцем. В итоге я решил, что у нас ничего не выйдет, расстался с ней и начал

встречаться с девушкой из Берлина. Внезапно я почувствовал необыкновенную свободу, так что для меня это было поворотным моментом».

С коротким визитом приехала невеста Дэйва Гэана, Джо Фокс: «За все время сведения „Construction Time Again“ я побывала в „Hansa“ лишь однажды. Мы с Дейвом жили в „Отель Интерконтиненталь“. Мне запомнились масштабы Берлинской стены, жутковатая округа и часовые. „Hansa“ стояла совсем рядом со Стеной».

Поскольку Энди Флетчер в тот период сильно увлекся политической историей, в частности книгами о Германии 1920-х-1930-х годов и правлении Третьего Рейха, его юношеский энтузиазм по поводу сведения «Construction Time Again» в Берлине легко понять: «Окна студий выходили прямо на Берлинскую стену. Я всего несколько раз был за пределами Бэзилдона и Лондона, а за границей если и бывал, то только на гастролях. Так что неожиданно попасть в ситуацию, когда за тобой в бинокль наблюдают часовые, было потрясающе!

Мы играли свои записи на крыше студии, у нас там стояли динамики. Это было восхитительное лето. У меня о том времени сохранились очень яркие, теплые воспоминания — мне нравилось, что вокруг столько необычных людей. Мы были еще детьми, а Дэниел приводил в студию Бликсу Баргельда и „Einsturzende Neubauten“».

Позднее Миллер опроверг слухи, что Баргельд смотрел на «Depeche Mode» свысока, считая их чем-то вроде упрощенной версии его собственных «Саморазрушающихся новостроек». «Мне доводилось слышать такое мнение, — признался он, — но Бликса точно так не считал. Возможно, был момент, когда он подумал, что мы пользуемся его славой, но он нередко захаживал в студию и всегда был очень дружелюбным — особенно с Мартином. Я знал его по берлинской музыкальной тусовке. „Depeche Mode“ явно были куда попсовей, чем большинство музыкантов, с которыми он привык общаться в Берлине, но люди ими все равно восторгались — думаю, потому, что понимали, что они делают. Они были экспериментальной поп-группой и писали, соответственно, экспериментальную поп-музыку, вот и все. Некоторые смотрели на них презрительно, но в целом ребята хорошо вписывались в берлинскую тусовку».

«Depeche Mode» ненадолго прервали работу в студии ради выступления на оупен-эйре «Shuttorf Euro Festival» в Западной Германии 28 мая. Хедлайнером фестиваля был Род Стюарт. Группу пытались принудить к участию в других подобных

мероприятиях, но парни отказались.

Энди Флетчер: *Наш агент Дэн Силвер вечно говорит, что нам надо чаще выступать. Он хотел, чтобы этим летом мы сыграли на нескольких фестивалях — он договорился с пятнадцатью! Но мы не хотели этим заниматься и слегка подсократили список — до одного пункта, если быть точным. Все было прекрасно, нам понравилось, но сейчас у нас нет на это времени.*

Алан Уайлдер: *Наша жизнь сейчас в основном вращается вокруг группы. Меня студийная работа интересует больше, чем живые выступления — я считаю их всего лишь более громким воспроизведением записей.*

Помимо всего прочего, берлинские сессии совпали по времени с зачатием так и не увидевшего свет сольного альбома Энди Флетчера под интригующим названием «Toast Hawaii» («Тост Гаваи»). «Это сыр и ананас на поджаренном ломтике хлеба, — объяснил он. — Пока мы были в Берлине, я их каждый день ел в студийном ресторане на первом этаже. Я записал альбом кавер-версий, там мы все сыграли. Он так и не вышел. Дэниел хотел его выпустить, но вообще-то хорошо, что этого не случилось, потому что альбом был ужасен. Единственная его копия хранится на кассете, которую я уже много лет не видел. Надеюсь, что она утеряна навсегда».

Хотя воспоминания Алана Уайлдера о сольном проекте Флетчера несколько отличаются от процитированного выше, они красноречиво говорят о той гармонии, что царила между ним и Энди: «Существует альбом под названием „Toast Hawaii“, названный в честь любимого блюда Флетча из студийного кафе, на котором Флетчер поет кавер-версии своих любимых песен вроде „When The Saints Go Marching In“, а я и Мартин аккомпанируем ему на фортепиано. Он был записан в районе 1983-го в Берлине на кассетный магнитофон, я даже сфотографировал Флетча для обложки — он там похож на Плата из комикса „The Bash Street Kids“. Правда, убедить Дэна Миллера в том, что это стоит издать, оказалось сложной задачей».

Гарет Джонс подвел итог первой поездки в Берлин в компании с «Depeche Mode»: «Это был просто праздник. Я помню все: безумного итальянского шеф-повара в ресторане на первом этаже здания „Hansa“; Энди Флетчера, заказывающего „гавайский тост“; ночи в „Dschungel“; жареный камамбер и пшеничное пиво после сессий; ссоры и примирения Мартина и Энди; встречи с „Matador“, „Einsturzende Neubauten“ и Крисло Хаасом. Мы все понимали, что создаем нечто значительное, и в итоге „Construction Time Again“ отлично удался».

Глава XIII
Через огонь и воду

История нашего успеха хороша тем, что все происходило постепенно. Сначала мы прославились на родине, и только после «Construction Time Again» нами заинтересовались в Европе.

Мартин Гор, 2001

Первые плоды «экспериментальной поп-музыки» «Depeche Mode» появились с выходом нового, восьмого сингла. Июньский бюллетень «Depeche Mode Official Information Service» сообщал: «В июле „Depeche Mode“ выпускают новый сингл. Автор песни — Мартин. „Сорокапятка“ уже записана. За этим последует выход нового альбома, „Construction Time Again“. Сингл поступит в продажу в середине июля и будет доступен как на семидюймовых, так и на двенадцатидюймовых пластинках».

«Everything Counts» открывалась мощным, сильно обработанным фрагментом с малым и бас-барабанами, созданным при помощи «низкобюджетной» (995 долларов) цифровой драм-машины «Drumulator». Ударные сопровождались скрежещущим звуком. «Это сэмпл, воспроизведенный с помощью „Emulator“», — объяснил Алан Уайлдер. Точного источника этого уникального звука Алан не вспомнил, но предположил, что «вероятно, это был результат наших многочисленных походов по стройплощадкам Шордитча».

Стоимость выпуска сингла была весьма и весьма высока, но, учитывая, какими высококачественными оборудованием и студийной аппаратурой пользовалась группа, завышенной эту цену назвать было нельзя. Но одних высоких технологий мало — нужно знать, когда их использовать, а когда нет. К счастью для группы и для сингла, Дэниел Миллер и Гарет Джонс это знали. Однако важнее всего было умение Мартина Гора писать хорошие мелодии и запоминающиеся припевы, без которых даже самая навороченная аранжировка потеряла бы смысл. Припев исполняет Гор, а Уайлдер умело ему подпевает. В сочетании с фирменным баритоном Дэйва Гэана, исполнившего остальной текст песни, результат получился отличным.

Сингл вышел 11 июня. Через пять дней в «Sounds» напечатали едкую рецензию Гэрри Бушела: «А группа все играла… Правда,

медики уже несколько лет не могут ответить, живы или мертвы участники „Depeche Mode“». «Да мудак он», — фыркнул Дэйв Гэан в интервью с «Sounds» неделей позже, когда ему напомнили о конструктивной критике Бушела.

Марк Купер отозвался о сингле более лестно: «Отличное отображение деловой Британии и их лучшая мелодия за долгое время». Еще больше заинтересовался смыслом песни Пол Берше, его коллега по журналу «№ 1», интервьюировавший группу: «Она о лицемерии, царящем в индустрии — и не только музыкальной: вообще везде, где речь идет о деньгах. Гор сообщает нам, что за всеми идеалами и побуждениями стоит чистый эгоизм».

Берше довольно точно подметил цинизм Гора, достаточно вслушаться в текст песни: «The graph / On the wall / Tells the story / Of it all / Picture it now / See just how / The lies and deceit / Gained a little more power / Confidence / Taken in / By a suntan / And a grin» («График на стене говорит обо всем. Видишь, как ложь и обман понемногу набирают силу. Доверие завоевывается улыбкой и загаром»). «Меня самого это пока не коснулось, — сказал Гор своему интервьюеру. — Мне неплохо живется. Это просто наблюдение».

Но большинство покупателей смысл песни и сэмплированные звуки, вероятно, интересовали меньше, чем мелодичный запоминающийся припев. «Многие просто бездумно напевают песню, потому что там хороший бит, — моя мама так делает», — говорит Дэйв Гэан. 23 июля «Everything Counts» добралась до шестого места в чарте — из всех синглов «Depeche Mode» только «See You» поднимался выше, причем по длительности пребывания в чартах «Everything Counts» даже превзошел его результат: «See You» продержался десять недель, а новый сингл — одиннадцать. Неизвестно, испытывала ли группа тайный страх перед потерей популярности после двух прошлых неудачных релизов, но если да, то похоже, что даже этот неплохой результат не прибавил парням уверенности. Например, Гэан отлично знал о новых конкурентах «DM» вроде «Tears For Fears»: «Для меня каждый сингл — большой повод для беспокойства, потому что я не уверен, что мы по-прежнему нужны всем этим людям. Я могу назвать с десяток групп, которые за последний год неплохо раскрутились, а мы-то ведь почти ничего и не выпустили!».

Так или иначе, «Everything Counts» ознаменовала качественный скачок не только в звучании. Благодаря талантливому режиссеру Клайву Ричардсону у группы наконец появилось хотя бы одно приличное промо-видео. «Мы понимали, что после эпохи Джона Темпла работать придется не только над звуком, но и над нашим образом, — вспоминает Алан Уайлдер. —

У Клайва была масса идей клипов, где нам не пришлось бы показывать свое актерское мастерство».

Правда, немного потеатральничать им все же пришлось: в клипе на «Everything Counts» Энди, Алан и Мартин вместо синтезаторов играли на более любопытных инструментах. Флетчер исполнял прилипчивый мотив из трех нот на шоме, средневековом предшественнике современного гобоя, практически исчезнувшем из европейской музыки в XVII веке. Уайлдер выдавал мелодию посложнее на ксилофоне, а Мартин Гор играл шестнадцатитактовый инструментальный брейк на полуклавишном, полудуховом игрушечном инструменте-мутанте «Melodica», который часто можно услышать в ямайском регги. Все эти инструменты действительно присутствовали в песне в виде сэмплов, но на видео, на фоне кадров Берлина, они выглядели весьма интригующе.

Энди Флетчер не скрывал своего восторга: «Видео на „Everything Counts“ было снято в Берлине — там очень яркие звезды. Не могу сказать что испытываю особенную гордость по поводу наших прошлых клипов. Мне кажется, кое-кто из режиссеров использовал нас в качестве подопытных кроликов для своих бредовых идей. Хотя, конечно, надо учитывать, что это было на заре видео. Это были клипы с сюжетом, и нам постоянно приходилось изображать из себя актеров, а мы в этом не очень сильны. Мы поняли, что до „Beatles“ нам в этом плане далеко, и решили зря не стараться».

Кстати о видео: из-за огромного объема работы, связанного с сочинением и записью «Construction Time Again», выход запланированного ранее видео с концерта в «Хаммерсмит Одеон» 25 октября 2982 представлялся все менее вероятным. Как утверждает «Depeche Mode Official Information Service», «работу по завершению видеокассеты пришлось отложить по крайней мере до августа 1983-го, но к тому времени фильму будет уже почти год, и „Depeche Mode“ с большей радостью выпустили бы новый материал».

Так что вместо того, чтобы выпускать концертное видео, группа включила несколько «живых» записей с того выступления — «New Life», «Boys Say Go!», «Nothing To Fear» и «The Meaning Of Love» — в трек-лист еще одного эксклюзивного двенадцатидюймового сингла, который вышел ограниченным тиражом 1 августа в дополнение к уже выпущенной стандартной двенадцатидюймовке, содержавшей «Everything Counts (In Larger Amounts)» и «Work Hard (East End Mix)». Вторая композиция была еще одним совместным творением Мартина Гора и Алана Уайлдера. Ее мантрообразный текст — «You've got to work hard,

you've got to work hard / If you want anything at all» («Надо усердно трудиться, если хочешь хоть чего-то добиться») — едва ли можно было назвать выдающимся. В итоге эта песня оказалась последней попыткой соавторства, предпринятой Мартином и Аланом, хотя не сказать, что Уайлдера это расстроило: «Однажды я действительно попытался убедить Мартина писать вместе, потому что подумал, что вдвоем мы сможем сочинить пару хороших песен, но ему это было совершенно неинтересно, и идею он не поддержал. Но меня это не расстроило».

«Стоит людям услышать название „Depeche Mode“, и они думают, что новый сингл — это очередная сладкая поп-песенка, — пожаловался Энди Флетчер в одном из обязательных интервью, предварявших выход „Construction Time Again“. — Я надеюсь, они внимательно послушают новый альбом — их ждет сюрприз».

Дэйв Гэан говорил о том же: «Мы чувствуем себя гораздо увереннее, а я стал спокойнее петь, и я думаю, по новому альбому это заметно, — сказал он в интервью для журнала „Sounds“. — Мы так далеко ушли от первого альбома. Я надеюсь, что нам дадут шанс это показать, потому что альбом просто отличнейший».

На самом деле в музыкальном плане «Everything Counts» все же была довольно «сладкой». Тем неожиданнее смотрелась обложка альбома, на котором она вышла. «Construction Time Again» вышел 22 августа 1983 года, и конверт пластинки украшала впечатляющая фотоиллюстрация работы Брайана Гриффина, изображавшая стоящего на склоне Монблана голого по пояс рабочего с кувалдой. Вдалеке виднелась еще одна горная вершина. На этот раз музыкальная пресса заинтересовалась значением обложки. «Хоть они и отрицают, что им близка идея коммунизма или хотя бы демократического социализма, — писал Джонни Уоллер из „Sounds“, — на обложке новой пластинки изображен мужчина с молотом. На предыдущей, „A Broken Frame“, была женщина с серпом. Между ними можно проследить некоторую связь».

Неужто «Depeche Mode» неожиданно увлеклись политикой? И если да, то что конкретно их заинтересовало? Если воспринимать тексты буквально, то следующий фрагмент «Pipeline» Мартина Гора говорит в пользу левых взглядов: «Taking from the greedy, giving to the needy» («Забирать у жадных, отдавать бедным»). Многие придали большое значение и тому, что изображенный на обложке рабочий замахнулся кувалдой именно справа налево. Автор «NME» Крис Мур, писавший под псевдонимом «X Mooge»,

состоял в SWP (Socialist Worker Party, социалистическая партия рабочих). Он вознамерился докопаться до истины и выяснить, действительно ли «Depeche Mode» внезапно обратились в социализм. Встретившись с «единомышленниками» 10 сентября 1983-го, в день их выступления в «Алстер-холле» в Белфасте, он, уцепившись за поднятую в альбоме тему строительства («Construction time again» переводится как «Снова пора строить»), спросил: «Так что следует построить?» Алана Уайлдера вопрос настолько поразил, что музыкант только и смог ответить: «Совершенно новый образ мышления».

Кстати, именно Уайлдеру принадлежат две наиболее серьезные песни на альбоме. «Только к третьему альбому, „Construction Time Again“, обстановка настолько разрядилась, что я смог предложить пару собственных песен и, заодно с Гаретом Джонсом, еще несколько радикальных идей», — рассказывал он позднее. Холодная война тогда еще не закончилась, а в «Two Minute Warning» пелось об угрозе ядерной войны — в Британии времен Тэтчер эта перспектива казалась довольно близкой. «По-моему, это потрясающе, когда люди мурлычут себе под нос „Two Minute Warning“, не понимая, о чем она, — сказал Уайлдер Джонни Уоллеру из „Sounds“. — Ощущение почти сюрреалистическое. Взять возможность ядерной катастрофы — а это страшно — и повернуть все так, чтобы она казалась прекрасной — а мелодия у песни очень легкая и живая — задача посложнее, чем создать ощущение безысходности».

Тема песни «The Landscape Is Changing» была не менее мрачной. «Я посмотрел передачу о кислотном дожде, и она подсказала мне идею для „The Landscape“», — рассказал Уайлдер.

Не самые простые темы для группы, которая для многих по-прежнему оставалась воплощением легкомысленного синтипопа!

Алан Уайлдер: Я *думаю, политический уклон некоторых ранних песен «Depeche Mode» объяснялся скорее нашим возрастом, чем стремлением заявить о своей позиции, — нам все же далеко до Билли Брегга*[39]. *Несмотря на наше происхождение, нас никогда не было единого мнения по вопросам политики, и я думаю, песни с «Construction Time Again» — единственные напрямую связанные с политикой.*

Энди Флетчер, говоря о собственных убеждениях, признался в симпатии к консерваторам: «Я не совсем социалист. Я большой патриот и настроен очень пробритански. Я знаю, что некоторые считают, что это плохо, но ничего не могу с собой поделать. Я считаю, что мы не должны соглашаться на одностороннее ядерное разоружение. Если мы откажемся от своего ядерного оружия, это пошатнет величие Британии. В глубине души я воин».

Сметливый Мэт Сноу из «NME» заметил всю необычность «Construction Time Again». «Здесь вы не найдете новой „Meaning Of Love“, „See You“ или „Leave In Silence“, — писал он. — Личные темы на „Construction Time Again“ не затронуты. Этот альбом — голос с трибуны, рассуждающий о мире и его горестях — голос сильный, но вместе с тем неуверенный, наивный, неуклюжий. Но он честен и даже, кажется, робок, и благодаря этому понимаешь, что „Depeche Mode“ — не очередная никудышная поп-группа, неожиданно переставшая писать музыку для вечеринок, чтобы сойти за умных. „Depeche Mode“ выпустили приятную и сильную поп-пластинку, только и всего».

Мартин Гор: *Х Moore утверждает, что «Construction Time Again» — практически Манифест коммунистической партии в вольном пересказе. Слушайте, ну это просто глупо. При чем тут политика, это просто здравый смысл!*

Энди Флетчер: *Во время создания альбома мы в буквальном смысле слова ходили на охоту за звуками. Как-то мы шли по Брик-лейн и просто стучали по всем встреченным предметам, записывали звук, а потом приносили запись в студию и помещали в сэмплер. Трек «Pipetine» появился именно так — из рифленых железок и старых машин. Вокал мы записали в железнодорожном тоннеле в Шордитче — ближе к концу песни слышно, как проезжает поезд и пролетает самолет. Очень интересно этим заниматься.*

Дэйв Гэан: *«Pipeline» — чистой воды эксперимент. Каждый звук в этом треке — сэмпл: мы били все, что встречалось на пути, записывали звук, а потом воспроизводили его всевозможными способами. Даже вокал и тот был записан в тоннеле.*

Впоследствии он несколько изменил свое мнение: «У „Construction Time Again“ есть недостатки, но я по-прежнему считаю его одним из самых чистых наших альбомов. Думаю, в музыкальном плане он был слегка вымученным. Возможно, мы кое-где перестарались. Тот период был для нас временем огромных перемен — как в музыке, так и в текстах. Во-первых, мы слишком увлеклись сэмплированием, а во-вторых, мы больше думали об идее песни, чем о ее структуре. При этом мы упускали главное. Мы днями напролет бродили по улицам, записывали сэмплы на стройплощадках — так дети возятся с новой игрушкой. Мы потратили слишком много времени и сил на музыкальные исследования, а про песни как-то забыли».

Алан Уайлдер: *«Construction Time Адат» мне нравится своей свежестью и желанием двигаться вперед. Все плюсы этого альбома можно услышать, например, в «Everything Counts». Мало того, что Мартин в своих сочинениях избавился от старого, чересчур*

попсового стиля и расширил набор тем, так у нас еще и первый сэмплер появился. Мне эта пластинка кажется очень цельной.

Гарет Джонс: *«Construction Time Again» был большим шагом вперед и для группы, и для меня, и для электропопа.*

В 1983 году Энди Флетчер считал, что группе есть чем гордиться: «Теперь у нас действительно уникальное звучание, особенно это касается наших новых вещей. Никто больше такого не делает. И мы активно развиваемся! Это отличная пластинка. Думаю, она станет одним из главных альбомов года».

Дэйв Гэан тоже источал оптимизм: «Здесь просто другое настроение. Второй альбом был довольно депрессивным, потому что так мы себя чувствовали. Но на этот раз настроение в студии определенно было позитивным! Это позитивный альбом».

За позитивное звучание Гэану с Флетчером следовало благодарить Алана Уайлдера. «Остальных студийная работа не слишком интересовала, так что я спокойно мог делать то, что хочу, — говорил Уайлдер. — Больше всех это заботило Дэниела Миллера — он тогда во многом контролировал направление нашего движения».

Дэниел Миллер: *Алан невероятно талантливый музыкант, он отлично подкован в технике и к тому же потрясающий клавишник. Он обладает очень тонким чувством композиции, и он единственный, кому нравится работать в студии. Отчасти он занял место Винса. Он написал пару песен, но не стал основным автором. Мартин всегда был сильным мелодистом и аранжировщиком, но с Аланом стало еще лучше. Он серьезнее, чем остальные. Раньше он был профессиональным музыкантом, и я думаю, он отнесся к участию в этой группе как к шансу наконец чего-то добиться. Мне с ним очень комфортно, он старается улучшить наш имидж.*

Кое-какие интересные сведения о распределении ролей в студии, принятом в его бывшей группе, получил Винс Кларк, который впоследствии тоже тесно сотрудничал с Гаретом Джонсом: «Я понятия не имел, что, когда они работали с Гаретом, Алан фактически делал все в одиночку. Кажется, он взял на себя ту роль, которую раньше исполнял я. А Мартин, похоже, немного обленился, потому что Алану технические аспекты студийной работы были интереснее, чем ему».

Преданность Уайлдера новому делу заметна и в его ответах Джонни Уоллеру из «Sounds» в интервью о «Construction Time Again»: «Если считать сочинение песен и запись демо, то работа над этим альбомом заняла восемь месяцев. Очень важно удостовериться в том, что конечный результат соответствует изначальной задумке».

Гарет Джонс: *Мы с Аланом очень интересовались студиями и технологией звукозаписи и мечтали исследовать все возможности, какие только существуют. Ну, и Дэниел, понятное дело, был экспериментатором до мозга костей. Период записи «Construction Time Адат» для всех нас стал временем открытий.*

Алан Уайлдер: *Не могу сказать, что я прирожденный сочинитель. Просто я считал, что должен участвовать в процессе. Правда, в итоге стало очевидным, что лучше всего мне удается аранжировка и структурирование музыки — думаю, здесь сыграло свою роль мое классическое музыкальное образование. Но я совершенно точно привнес в нашу работу энтузиазм и стремление к экспериментам. Еще я очень хотел, чтобы нас воспринимали серьезнее, а для этого требовался более тяжелый и мрачный звук.*

До начала гастролей в поддержку «Construction Time Again» Алан Уайлдер с Дэйвом Гэаном и Джо Фокс успели отдохнуть на одном из Канарских островов, Ланзароте. Энди Флетчер остался в Бэзилдоне, лишь однажды съездив в Клэктон, а Мартин Гор направился в Берлин, чтобы встретиться с Кристиной Фридрих, своей новой девушкой. В августе 1983-го Джо Фокс объявила, что берет на себя управление «Depeche Mode Official Information Service» и переносит штаб в дом своих родителей по адресу 42, Хиллуэй, Биллерикей, Эссекс. Такое решение стало следствием ухода с поста Энн Суинделл из-за «личных проблем» (вышло так, что позже она в течение некоторого времени встречалась с Винсом Кларком).

В своем первом бюллетене Джо сочла уместным упомянуть о том, что 27 июня Дэйв Гэан не сдал на права: «Ему достался старый и ворчливый экзаменатор, который прицепился к двум маленьким недочетам и вообще был настроен враждебно. Дэйва это не отпугнуло, и он подал заявку на повторную сдачу теста».

«Construction Tour 83» начался 6 сентября. Открылся он двумя концертами в «The Regal» в городе Хитчин. Транспортировку музыкантов и команды техников из двенадцати человек осуществляли компаниии «Len Wright Travel» и «Eurotrux». Среди гастрольного персонала в том числе были Дэрил Бамонте, теперь уже занимавший позицию концертного менеджера, сценический оформитель Дэйв Аллен, придумавший поставить троих клавишников вместе с инструментами на возвышения, и дизайнер-осветитель, по совместительству оператор микшерного пульта Джейн Спирс («самая забавная девушка в команде», как выразился Энди Флетчер), занимавшаяся визуальной стороной шоу.

Новый сет-лист был построен, главным образом, на

«Construction Time Again», песен с предшествующих альбомов было совсем немного. Открывался он «Everything Counts», а за ней шли «Now, This Is Fun», «Two Minute Warning», «Shame», «See You», «Get The Balance Right!», «Love, In Itself», «Pipeline», «The Landscape Is Changing», «And Then…», «Photographic», «Told You So», «New Life» и «More Than A Party». Для выходов на бис были заготовлены «The Meaning Of Love», «Just Can't Get Enough» и либо «Boys Say Go!», либо «Work Hard».

Выбор инструментов был продиктован необходимостью исполнять живьем новые, более сложные композиции. В распоряжении Мартина были гладкий и изящный цифровой полисинтезатор «Yamaha DX7» и сэмплер «Emulator». Уайлдер и Флетчер оставались верны аналоговой технике: Алан играл на «Roland Jupiter-8», а Энди — на «Oberheim OB-8». Оба полисинтезатора стоили немалых денег (3 999 и 4 418 фунтов соответственно). Кстати, из-за жуткого курса валют британским покупателям техника «Oberheim» обходилась чуть ли не в два раза дороже, чем американским. Впрочем, при таком уровне доходов Флетчера это не особенно волновало.

К этому моменту сложилась схема расположения троих клавишников на сцене, впоследствии практически не менявшаяся. «Мартин невысокий, и у него необычный облик, так что он всегда лучше смотрелся посередине, — объяснил Уайлдер. — А я всегда вставал ближе всех к режиссерскому пульту, чтобы удобнее было общаться со звукорежиссером» (в случае с «Construction Tour 83» — с Энди Фрэнксом).

Автора «NME» Мэта Сноу результат впечатлил: «Их шоу удачно сочетают в себе зрелищность и интимную обстановку. Первыми на сцене появляются Алан Уайлдер и Мартин Гор. Окутанные дымом, они исполняют сложное инструментальное вступление. Затем выходит Энди Флетчер. Выглядит он так же дружелюбно и расслабленно, как остальные двое. Справившись со страхом сцены, он непринужденным движением включает магнитофон с фонограммой, стоящий посередине сцены, и направляется к своим синтезаторам. Это простое нажатие кнопки — отличное объяснение привлекательности „Depeche Mode“: они не пытаются изобразить создание музыки как сложный технический процесс. Не нужно быть гением, богачом или красавцем, чтобы добиться успеха. Совсем как та четверка обычных ливерпульских парней двадцать лет назад, „Depeche Mode“ сокращают дистанцию между исполнителем и аудиторией, показывая волшебные возможности, скрытые в самых обыденных вещах». Дальше группа перебралась через Ирландское море, и 9 сентября Белфаст приветствовал коллектив в «Алстер-холле».

«Самое интересное, что в Северной Ирландии альбом к тому времени еще не вышел, — заметил Гор. — Но новые песни были приняты очень хорошо. С другой стороны, ирландские зрители всегда были довольно буйными».

Джо Фокс, сопровождавшая жениха на гастролях, теперь отвечала за гардероб и макияж. Легендарное ирландское гостеприимство побудило ее написать в октябрьском выпуске новостной рассылки «Depeche Mode Official Information Service» следующее: «Одним из лучших концертов было шоу в „Алстер-холле“ в Белфасте; по понятным причинам[40] к идее поездки в Ирландию все отнеслись настороженно, но она того стоила, потому что в итоге группа играла перед полным залом благодарных ирландцев, которые из-за сложившейся ситуации почти не видят живых концертов. Отклик на новое шоу, освещение для которого разработала молодая талантливая новозеландка Джейн Спирс, на протяжении всего тура был очень хорошим. В общем и целом, это была очень интересная серия концертов как для группы, так и для зрителей».

В отличие от предыдущих туров, на этот раз в лагере «Depeche Mode», по выражению Дэрила Бамонте, царил «полный гедонизм». Правда, чем именно развлекались участники между выступлениями, остается неизвестным. «Я не утверждаю, что мы такими вещами не занимаемся, — уклончиво ответил Дэйв Гэан. — Просто, если мы ими занимаемся, об этом никто не узнаёт. Просто большинство групп работает на очень большие компании, и всегда найдется кто-то, кто расскажет обо всем прессе. А наша компания такая маленькая, что мы точно знаем, что ничего не просочится».

Бывшая миссис Гэан осторожно проливает чуть больше света на эти темные делишки: «Я знала о происходящем, и мне это не слишком нравилось, но, должно быть, это тяжело, когда вокруг столько девчонок. Думаю, Дэйв сдерживался, а вот насчет остальных я не уверена».

Триумфально завершив британскую часть тура тремя аншлаговыми концертами в «Хаммерсмит Одеон» 6, 7 и 8 октября, «Depeche Mode» ненадолго вернулись домой, прежде чем продолжить «Construction Tour 83» на континенте. Альбом стоял на шестой строчке, а вот новый сингл «Love, In Itself» покинул чарт относительно рано — всего через семь недель.

Алан Уайлдер: *Песня «Love, In Itself» определенно была не лучшим нашим синглом, однако почему-то она породила огромное количество ремиксов. Я уже не помню, как появилось большинство из них. Была там «свинговал версия» — она, вероятно, была*

построена на бридже из оригинального трека. Могу сказать вот что: если человек любит или хотя бы просто слушает эти миксы — он настоящий фанат.

В общем-то, с какой стороны ни посмотри, это странный трек. Еще во время первого прослушивания мы начали смеяться над сходством куплетов с детским стишком — не скажу точно с каким, но почти уверен, что это «Ugly Duckling». В итоге мы заставили Мартина признаться, что он действительно построил мотив на детском стихотворении, и, боюсь, с тех пор я не могу воспринимать эту песню серьезно.

Еще до появления альтернативной версии «Love, In Itself», выпущенной 19 сентября 1983 года в виде семидюймового сингла, озаглавленного «Love, In Itself 2», Джонни Уоллер из «Sounds» восторгался оригиналом: «Последние песни, такие как „Get The Balance Right!“, „Everything Counts“ и замечательный новый трек „Love, In Itself“, позволяют предположить, что за новообретенной жесткостью скрываются мягкость и мечтательность».

Джонни Уоллер не преминул спросить автора песни, о чем поется в последней строчке припева — «Love's not enough in itself» («Одной любви недостаточно»). Ответ Гора был краток: «Так и есть — ее недостаточно». Гэан взялся помочь: «Я думаю, в этой песне много личного, такого, о чем не станешь рассказывать в интервью, возможно, Мартин пытается найти, что еще есть в жизни».

Один куплет особо заслуживает внимания: «Consequently, I've a tendency to be unhappy / You see, the thoughts in my head / All the words that were said / All the blues and the reds get to me» («Поэтому я склонен быть несчастным. Понимаешь, все мои мысли, все сказанные слова, все красные и синие не проходят бесследно»). Что имелось в виду под «синими» и «красными» — политика или барбитураты? Вероятно, Гор хотел подчеркнуть эти слова, раз поставил три четверти этого куплета на октаву выше основного вокала Гэана. Похоже, двадцатидвухлетний сочинитель решился вылезти из своей скорлупы.

«Спокойная композиция, показывающая, что группа по-прежнему полна решимости разрушить какие бы то ни было связанные с ней стереотипы», — писал Крис Бон в «NME» от 24 сентября. Джазовый брейк «Love, In Itself 2» состоял из фортепианной партии Уайлдера и короткого гитарного соло Мартина Гора, позднее акцентированного в промо-видео, снятом Клайвом Ричардсоном в пещерах Уэльса и включавшем, помимо этого, короткий ролик с выступления группы в «Колстон-холле» в Бристоле 12 сентября.

Энди Флетчер: *Мне это до сих пор кажется странным. Гор ведь отличный гитарист, а клавишник из него по-прежнему не очень.*

Джефф Бартон из «Sounds» был убежден, что новый сингл ожидает успех: «Эта песня будет большим хитом, и ничто на свете не способно этому помешать». К первому октября «Love, In Itself 2», би-сайдом которого служила не вошедшая в альбом песня «Fools» Алана Уайлдера, так и не поднялась выше 21-й строчки. Это был худший результат «Depeche Mode» в родной стране, если не считать «Dreaming Of Me», два года назад остановившегося на 57-м месте.

Тем временем Винс Кларк решил отдохнуть от мартов. В мае он выдал еще один хит «Nobody's Diary», попавший в первую пятерку Великобритании, а после этого распустил «Yazoo» — после всего лишь четырех синглов, двух альбомов, одного британского тура и нескольких клубных выступлений в Америке. Со времени первой совместной записи с Элисон Мойет прошло всего два года. История повторялась, и верный друг Роберт Марлоу был не слишком удивлен: «Мне кажется, причиной стали все те же личностные проблемы. Не думаю, что Элисон было так уж интересно то, что делал Винс; она рассматривала их совместное творчество лишь как способ добиться популярности». И это ей удалось — не прошло и года, как Элисон подписала контракт на шестизначную сумму с «CBS» и успешно вернулась в британскую десятку в качестве сольной исполнительницы.

Что касается наших героев, то подписчики «Depeche Mode Official Information Service» были уведомлены: «в новом году группа выпустит совершенно новый сингл». А пока что поклонникам, желающим продлить кайф от предыдущего релиза, предлагалось приобрести две новых двенадцатидюймовки. Первая включала очередные вариации на тему «Love, In Itself», озаглавленные «Love, In Itself 3» и «Love, In Itself 4», и би-сайд «Fools (Bigger)», вторая же пластинка была третьей и последней в недавней серии ограниченных изданий. Трек-лист включал «Love, In Itself 2» и традиционные четыре концертных записи с концерта в «Хаммерсмит Одеон» — «Just Can't Get Enough», «Shout», «Photograph Of You» и «Photographic».

Алан Уайлдер: Насколько я помню, мы подумывали о том, чтобы издать «And Then…» и еще один-два трека отдельно, но почему-то третий сингл с «Construction Time Again» так никогда и не вышел.

Хорошие новости пришли из Германии, где «Construction Time Again» достиг седьмого места в чартах. Если верить «Depeche

Mode Official Information Service», альбом хорошо — «значительно лучше, чем „A Broken Frame“», — продавался также в Бельгии, Швеции, Швейцарии и, как ни странно, во Франции. В Германии продажи альбома составили 250 000 копий — вдвое больше, чем в Великобритании, несмотря на то что ни один из синглов «Depeche Mode» пока не попадал в немецкую двадцатку. Дошло до того, что встал вопрос о переносе некоторых запланированных европейских концертов на площадки побольше! В Германии, например, спрос на билеты был таков, что берлинский концерт, назначенный на 8 декабря, был перенесен из «Метрополя» в более вместительный «Дойтчланд-Халле», где группа выступила перед аудиторией в десять тысяч человек! «Это очень странно, — отметил приятно удивленный Дэйв Гэан. — Когда мы играем в Германии, по городам разносится слух, что мы ужасно модная и знаменитая группа. Это доказывает, что наша музыка нравится не только британцам, что лично мне очень приятно».

«Приятно, что мы наконец-то стали популярными за пределами Англии, — согласился Энди Флетчер, — но почему так вышло, понять сложно. После успеха последнего альбома в Британии мы выпустили „Love In Itself“ синглом, а он возьми да и провались. Мы не можем этого понять. Возможно, успех вообще непредсказуемая штука».

Последние три европейских концерта из восемнадцати состоялись в гамбургском «Музикхалле» 21, 22 и 23 декабря — как раз вовремя, чтобы успеть вернуться домой на Рождество. Наверное, Мартину Гору успех в Германии был особенно приятен, ведь, кроме своей девушки-немки, он поддерживал общение еще и с семьей Френцен. Именно в их доме в городе Эрфден он гостил в 1976-78 годах в качестве студента по обмену. Кроме того, именно в Германии «Depeche Mode» суждено было изменить привычную манеру студийной работы.

Глава XIV
И надолго вы здесь?

Многие британские группы очень гордятся своей национальной принадлежностью. Мы сначала стали популярны в Британии, потом в Скандинавии, Германии, Франции, Испании, Италии и, наконец, в Америке. Все происходило постепенно.

Энди Флетчер, 2001

«Construction Time Again» оказался тем самым «достойным альбомом», о котором Мартин Гор так мечтал годом раньше — особенно в Германии, где группа неожиданно превратилась чуть ли не в стадионную. «Нам никогда не казалось, что в нашей музыке есть хотя бы смутные немецкие отголоски, — удивлялся Энди Флетчер. — Вы немецкую поп-музыку слышали? Я не вижу связи».

В самом деле, если ориентироваться на хит-однодневку «99 Red Balloons» немецкой поп-сенсации Нены, возглавлявший британские чарты в феврале 1984-го, то Флетчера можно понять: Йена и ей подобные не были похожи на «DM» ни музыкой, ни текстами, — когда пели на английском, да и на немецком тоже.

По ту сторону Атлантики «Construction Time Again» был выпущен компанией «Sire» 7 сентября 1984-го, как и было условлено, но особой прибыли он не принес. Привыкшая к традиционному рок-н-роллу Америка пока не готова была воспринять сэмплированные европейские выходки. «Америка пропустила панк; практически все радиостанции и всю молодежь, не считая нью-йоркской, он обошел стороной. По сути, в 1981-м, 1982-м и 1983-м они по-прежнему слушали „REO Speedwagon“, „Chicago“ и прочую древнюю прог-роковую фигню!»

В октябре 1983 года «Depeche Mode Official Information Service» объявил, что на ближайшие октябрь и декабрь запланирована серия концертов в США и Канаде. К ноябрю стало известно, что тур откладывается до Нового Года. Но пришел декабрь, а «Depeche Mode» по-прежнему сидели в родной Британии. «Запланированный тур по США и Канаде был отложен на неопределенное время», — сообщал очередной бюллетень.

Это неудивительно, если учесть, что зрители на

американских концертах в марте 1983-го исчислялись сотнями, а на немецких всего через несколько месяцев — десятками тысяч. В интервью со «Smash Hits» Дэйв Гэан объяснил столь резкую перемену в планах так: «Мы собрались, чтобы поговорить об Америке, и решили о ней не беспокоиться, — признался он. — Если бы нам дико хотелось неземного богатства, мы сейчас были бы там и пытались бы нажиться на „Британском вторжении“, но мы не видим в этом смысла. Для американских радиостанций наше звучание слишком английское, а мы пока не готовы его менять, только чтобы обеспечить своим песням популярность в Штатах».

«Американцы хотят от нас танцевальной музыки, но мы не собираемся ее делать исключительно ради того, чтобы попасть в их чарты», — вторил ему Мартин Гор.

Однако вскоре «DM» все же выпустили тот самый американский хит, причем обошлось без жертв — изменять новое необычное звучание им не понадобилось…

Алан Уайлдер: *«People Are People» была первой песней, в которой мы ради экономии студийного времени запрограммировали часть трека заранее, пусть даже это и делалось в сомнительной репетиционной точке в «Доллис-Хилл» на севере Лондона. Мы могли бы закончить ее и раньше, если бы кое-кто не споткнулся о шнур питания и нам не пришлось бы переделывать половину работы.*

Уайлдер не стал уточнять имя, но, учитывая, что одной из любимых студийных забав Мартина Гора того времени было спрятать очки бедняги Флетчера, можно предположить, что шнур выдернул близорукий клавишник. «В моем зрении есть свои плюсы, — сказал как-то Энди. — Особенно кстати оно в Германии, где перед сценой всякие полнейшие психи стукаются головами. С другой стороны, когда нам ожесточенно машут из зала друзья, пришедшие на нас взглянуть, я никогда их не вижу, а они думают, что я их просто игнорирую».

В январе 1984-го пришла пора записывать и сводить «People Are People». «Depeche Mode» и Дэниел Миллер решили, что от добра добра не ищут, и вновь объединились с Гаретом Джонсом в студии «Hansa» в Западном Берлине. Такой расклад не мог не устроить инженера-фрилансера, который к тому моменту успел переехать в разделенный город и поселиться на Потсдамер-штрассе — сам он говорил, что был лишь одним из многих, кто потянулся тогда в Берлин. За время разлуки с «DM» Джонс еще ближе познакомился с «Hansa», работая с Фэдом Гэджетом и немецкими экспериментаторами «Palais Schaumburg» (одним из

участников данного коллектива был Томас Фельманн, который в итоге стал участником британского эмбиент-проекта «The Orb»).

Джонсу берлинские сессии записи «People Are People» запомнились как еще более смелые, чем предыдущие; «Мы начали еще больше экспериментировать с сэмплированием, продолжая расставлять инструменты в разных комнатах и проводя звук через различные усилители. Мы сняли две студии комплекса „Hansa“ — и огромный зал „Studio 2“, и аппаратную. В „Studio 2“ мы установили мощную аудиосистему и множество микрофонов по всему залу — именно с их помощью были записаны многие биты. Еще одна аудиосистема стояла наверху, возле аппаратной, в студии с большой реверберацией. Многие эффекты мы применяли „вживую“, прямо во время записи, а не при сведении».

«Вокал мы пропускали через аудиосистему, которая стояла в большой студии, — подтверждает Алан Уайлдер, — так что, во-первых, получалось очень громко и объемно, а во-вторых, мы могли по ходу применять к вокалу эффекты вроде эхо, а уже лотом сводить его на пульте».

Прежде чем задумываться о том, как справиться со сложной задачей сведения «People Are People» на компьютеризованной консоли «SSL SL 4000 G-series», группе, а также звукоинженеру и продюсеру требовался большой набор сэмплов — собственно, единственным, что не нужно было сэмплировать, был вокал. Неплохо заработав на своей цифровой драм-машине «Drumulator», компания «E-mu Systems, Inc.» сумела запустить в производство «Emulator II», новый улучшенный синтезатор для работы с сэмплами, оснащенный множеством «примочек», которыми не обладал его предшественник, «Emulator» — тот самый, что на пару с «Synclavier» Дэниела Миллера верой и правдой служил «Depeche Mode» во время записи «Construction Time Again». Вопреки мнению Гэана о переизбытке сэмплов на предыдущем альбоме, «Emulator II», в то время стоивший 5 600 фунтов, вскоре попал во все растущий арсенал «DM» и весьма пригодился группе в создании «People Are People».

Гарет Джонс: *Тот классный звук в припеве «People Are People» — на самом деле запись, сделанная Мартином в самолете, смех и разговоры. Мы обсуждали возможность воссоздания этого звука, но в итоге, конечно, отказались от этой затеи, потому что это было попросту невозможно.*

Мартин отлично помнит ту запись: «Я летел куда-то из Англии и взял с собой „Sony Walkman“, чтобы записать звук взлета. Стюардесса объясняла всем правила безопасности, и посреди ее фразы „Check the instruction cards under your seat“ („Инструкция находится под сиденьем“) дверь в салон громко

распахнулась от порыва ветра, и все засмеялись. В итоге я поставил на повтор отрывок ее фразы и смех, и получилось „… tion cards, ha, ha, ha, ha…tion cards, ha, ha, ha, ha“ („…струкция, ха-ха-ха… струкция, ха-ха-ха…“), что само по себе звучало смешно, но в сочетании с пением хора создало в бридже „People Are People“ отличную текстуру».

Алан Уайлдер рассказал о происхождении трех хриплых ударов, которые слышны в конце каждого припева: «Сначала мы попросили Мартина побулькать горлом и записали сэмпл, а потом добавили к этому колокол и литавры, чтобы придать звуку глубину».

Мартин, буквально бредивший технологией звука, с радостью поведал читателям журнала «International Musician And Recording World» о тонкостях создания «People Are People», показав, что группа была готова пойти на все ради прогресса: «Бас-барабан в начале песни — всего лишь акустический бас-барабан, который мы сэмплировали на „Syndavier“, а затем добавили к нему звук наподобие удара по наковальне, чтобы добавить звонкости и немного изменить звучание. В этом-то и заключается прелесть „Synclavier“ — мы можем совместить несколько звуков и получить то, что мы называем комбинированным звуком. Основную синтезаторную партию мы сделали на „Synclavier“ — так он и звучит в реальности. Но басовый рифф, который он играет, — тоже комбинированный звук, потому что звук синтезатора мы совместили с акустической гитарой, где вместо медиатора используется монета — при совмещении их на секвенсоре получается очень интересное звучание».

Кстати, раз уж речь зашла о секвенсорах — к этому моменту уже появился MIDI (Musical Instrument Digital Interface, цифровой интерфейс музыкальных инструментов), универсальный стандарт для аппаратуры, который наконец-то позволил электронным инструментам разных марок найти общий язык. Поскольку и «Emulator II», и цифровой полисинтезатор «Yamaha DX7», которым пользовался Мартин Гор, поддерживали MIDI, а встроенный секвенсор миллеровского «Synclavier», по утверждению Гарета Джонса, никому не казался особо дружелюбный, должность секвенсора вместо него поручили скромному «BBC B Micro» (чаще, чем в студиях, его использовали в британских школах), оснащенном «UMI», одной из первых специализированных музыкальных программ. «В „UMI“ очень удобно программировать структуру песни, — объяснил Гор. — „Synclavier“ тоже ничего, но он не очень практичен, потому что если ты уже запрограммировал трек, то изменить его структуру будет очень сложно».

Как и в ряде прошлых записей, в случае с «People Are People» важен был не личный вклад каждого участника, а конечный результат. «Собственно игры на инструментах в „People Are People“ очень мало, — признал Алан Уайлдер. — Фактически, там одни сэмплы, обработанные на „Synclavier“. Гитарные сэмплы мы слегка подправили — на „Synclavier“ можно менять длительность и динамику каждой отдельно взятой ноты — это добавляет выразительности, не изменяя при этом общей длительности звучания».

«Работая с секвенсорами, в какой-то момент невольно начинаешь замечать малейшие расхождения во времени — в три или пять миллисекунд. В итоге приходится корректировать каждую партию, пока все не будет звучать идеально, — поведал Уайлдер автору „International Musician And Recording World“ Эдриану Дивою в 1984-м. — Потом мы начали намеренно сдвигать партии, чтобы они не совпадали по времени — взять, например, пение хора в „People Are People“: мы создали комбинированный звук, объединив различные звуки хора на нескольких синтезаторах, причем все эти партии начинались и заканчивались не одновременно. Одну партию мы сыграли на „Synclavier“, другую на „PPG Wave 2“, а третью — на „Emulator II“».

«Алан — без пяти минут профессиональный пианист и все же выбивается из ритма по сравнению с секвенсором „Synclavier“, — сказал Мартин Гор в том же интервью, — но и у того с ритмом проблемы!» Если верить этому ироничному комментарию, непохоже, что «Depeche Mode» когда-либо планировали стать серьезными техно-архитекторами.

3 февраля 1984 года «Depeche Mode» дали укороченный сорокаминутный концерт в бирмингемском «Одеоне» для живой трансляции на канале «BBC2» в программе «Oxford Road Show» радиоведущего с «Radio One» Питера Пауэлла. Кажется, длительность шоу никого не волновала — билеты быстро разлетелись. «Несмотря на операторов, следящих за каждым их движением, и слепящий свет софитов (или благодаря всему этому?), „Депеши“ выдали куда более живое и эмоциональное шоу, чем обычно, — писал Саймон Скотт из „Melody Maker“. — Дэвид Гэан явно потратил некоторое время на изучение видеоклипов Майкла Джексона и позаимствовал как минимум одно из его па. Крайне сосредоточенные Энди Флетчер и Алан Уайлдер, напротив, стояли совершенно неподвижно, а Мартин Гор с подведенными глазами угрюмо пялился в одну точку из-под своей панковской шевелюры. Как это ни прискорбно, выступления

„Depeche Mode“ не менялись с самого основания группы. Для хорошего концерта недостаточно осветительных башен-роботов и танцев в стиле два притопа-три прихлопа. Не стоит надеяться, что „New Life“ и „See You“ в одиночку продержат настроение аудитории на должном уровне весь концерт».

В очередном бюллетене «Depeche Mode Official Information Service» был опубликован сет-лист того концерта: «Everything Counts», «Two Minute Warning», «The Landscape Is Changing», «See You», «Shame», «Told You So», «More Than A Party» и «Just Can't Get Enough». «New Life» там не было и в помине. Может, Скотт и на выступлении-то не был.

Не было там и «People Are People» — впрочем, как раз это можно понять, поскольку ни дата выпуска сингла, ни даже его название еще не были официально объявлены. Возможно, группа решила, что впервые прогнать новую песню во время прямой телетрансляции — слишком рискованная затея, хотя более правдоподобной выглядит версия о том, что у «DM» просто не было времени сделать из многодорожечной записи фонограмму для одного-единственного концерта, вследствие чего они просто взяли сокращенный вариант пленки, использовавшейся во время европейской части «Construction Tour 83». Полная версия этой фонограммы в последний раз была использована на пяти концертах в Испании и Италии, состоявшихся между 5 и 10 марта, после чего «Depeche Mode Official Information Service» объявил, что «…все гастрольные планы решено было отложить, чтобы группа могла полностью сосредоточиться на новом сингле и создании следующего альбома».

Поуже сложившейся традиции, в Британии семи- и двенадцатидюймовая версии «People Are People» вышли в один день, 12 марта 1984-го. Би-сайдом к синглу стала «In Your Memory» Алана Уайлдера. На двенадцатидюймовке длиннее был не только сам трек, но и его название: «In Your Memory» превратилось в «In Your Memory (Slick)». Добавленное слово в скобках, возможно, было связано с прозвищем «Slick» (скользкий, блестящий), которое Уайлдер получил от товарищей по группе за свою прическу. Через много лет в Интернете какой-то дотошный фанат спросил, как именно пишется это прозвище. Ответ Уайлдера был краток: «Да без разницы. Мне оно не нравится, и им уже много лет никто не пользуется».

Впрочем, однажды Алан все же выдал побольше сведений о своей прическе, изложив рецепт «Модного хайра образца 83/84»: «Вам понадобится: узколобый юный балбес (желательно в возрасте около 22 лет), одна штука; большое зеркало (только не кривое), одна штука; всклокоченная башка (не утруждайте себя ее

мытьем), одна штука; гель для укладки экстрасильной фиксации, два тюбика; хлеб „Хоувис“ (в качестве образца), одна буханка; лак для волос „Elnette“ турбо-мега-очуметь-фиксации, три флакона; голубоватая восьмидесятническая поп-группа, одна штука; а также толпа девочек-подростков и одна упаковка презервативов.

Юного балбеса на полчаса оставьте отстаиваться перед зеркалом, а затем приступайте к созданию прически. Для начала нужно полностью покрыть шевелюру балбеса содержимым обоих тюбиков с гелем, не забывая о баках. С помощью расчески зачесать волосы наверх, придать форму буханки и немедленно обильно залить лаком, оставив немного на гарнир. Не двигаться, пока прическа не застынет. Игнорируя всех, кто говорит „смотрите, у этого придурка на голове как будто буханка хлеба“, поместить балбеса в совершенно кошмарную и не менее ужасно одетую поп-группу. Побрызгать результат оставшимся лаком. Подать балбеса толпе девочек-подростков, которые скажут, что выглядит он потрясающе…»

Хотя «Depeche Mode Official Information Service» дважды объявлял, что выход «People Are People» не будет сопровождаться выпуском ограниченного двенадцатидюймового издания, в апреле 1984-го, пожелав приспособить песню для танцполов, группа обратилась за помощью к Эдриану Шервуду, одному из первых производителей ремиксов. С тех пор в музыкальной индустрии создание ремиксов стало обычной («…и губительной», добавят некоторые) практикой — продюсер или ди-джей обрабатывает трек, подстраивая его под конкретные цели. В 1984-м подобная «подстройка» была куда менее привычным явлением, и британский продюсер Эдриан Шервуд один из основателей печально известного лейбла «ON-U Sound», пионер этого дела и большой экспериментатор, пользовался немалым спросом.

Алан Уайлдер: *Многие эффекты Эдриан создавал, загоняя звуки в цифровое устройство задержки аудиосигнала, что по тем временам считалось необычным. Я подозреваю, что все эти добавочные голоса в «People Are People» он получил именно таким образом. Честно говоря, на меня его работы производят двоякое впечатление: у него получается либо гениально, либо хуже некуда. В одном и том же ремиксе могут быть и потрясающие находки, и катастрофически плохие моменты. Я помню, как он пришел в «Hansa» поработать над «People Are People» и потребовал большую коробку предохранителей, потому что он так увлекся, что каждые пять минут у него «летели» колонки!*

Позиция Мартина Гора относительно ремиксов была твердой: «Мы не выпустим ремикс, не убедившись, что он действительно отличается от оригинала и за свои деньги покупатель получит

что-то стоящее. Но вообще нам везет, потому что настоящие поклонники всегда покупают все наши синглы».

Дэйв Гэан: *Нам пришлось начать выпускать двенадцатидюймовки, и мы всегда старались сделать их интересными. Мы тратили на них кучу времени, потому что хотели, чтобы людям приятно было слушать их от начала и до конца.*

Рой Хей из группы «Culture Club», на правах гостя написавший несколько рецензий для «Record Mirror» за неделю до официального британского релиза «People Are People», был одним из первых, кто написал о новом сингле. «Я очень смеялся, когда в первый раз это услышал», — написал Рой. Фанатов подобные комментарии не смутили, и к 24 марта они подняли сингл на четвертую строку чарта — на тот момент это было лучшим результатом «DM» в Британии.

Алан Уайлдер: *Неплохо для трека, который имеет такие строки «People are people so why should it be / You and I should get along so awfully» («Люди есть люди — почему же мы с тобой так ужасно не ладим?»). Это почти как «War is naughty / Really, really naughty / And people who start them should go to bed early» («Войны — это плохо, очень, очень плохо, и тем, кто их начинает, придется рано отправиться в постель») самих «Culture Club»…*

А если серьезно, то «People Are People» активно порицает человеческую жестокость. Для Мартина Гора, не раз подвергавшегося нападениям — и когда он был подростком, и когда уже стал знаменитым (среди бела дня, на лондонской Портобелло-роуд, в компании журналиста), тема бессмысленного насилия была настолько больным вопросом, что он решил сам спеть нежный и мелодичный припев песни: «Я никак не пойму, что заставляет людей друг друга ненавидеть — помоги мне понять». Как ни печально, похоже, что второй куплет тоже был автобиографическим: «Ты бьешь и пинаешь меня и кричишь. Я полагаюсь на твою порядочность. Она пока не дала о себе знать, но я знаю, что в тебе она есть, просто ей нужно время на то, чтобы добраться от твоей головы до кулака».

К несчастью для «Depeche Mode», запланированное выступление на «Top Of The Pops» было отменено из-за забастовки работников «BBC»; не случись этого, «People Are People» почти наверняка добралась бы до первого места.

Мартин Гор: *Будь я сам рецензентом, я написал бы о нас плохо — по крайней мере, про первую пару альбомов. Нам никогда не нравилась музыка на первых двух наших альбомах — наоборот, мы с радостью о ней забыли бы. Когда людям что-то ужасно не понравилось, приходится очень постараться, чтобы вернуть их*

доверие. Прошло немало времени, прежде чем они решили, что альбом не так уж плох.

Недобрую службу нам сослужил и наш внешний облик — просто так случилось, что начало нашей карьеры выпало на очень странную эпоху в плане моды. Я недавно нашел пачку фотографий, сделанных в восьмидесятые, тактам буквально все выглядят ужасно — не только группа, но и все мои друзья. Вот и вышло, что, когда мы оказались в центре внимания, у нас была дурацкая одежда и дурацкие прически, с которыми нас потом ассоциировали.

Германия продолжала боготворить «Depeche Mode». «People Are People» в течение трех недель возглавляла немецкие чарты. Сама песня — возможно, самая мелодичная вещь «Depeche Mode» со времен «Just Can't Get Enough» — сильно выделялась на фоне все более скучной и страдающей от переизбытка сэмплов музыки того времени. «Мне так надоело повсюду слышать сэмплы, — жаловался Винс Кларк. — Впрочем, у некоторых отлично получается. Меня восхищает то, что делает Дэниел Миллер с „Депешами“, потому что он никогда не повторяется».

Даже Дэйва Гэана, менее остальных увлекавшегося техникой звукозаписи, не особенно радовали музыкальные эксперименты многих других групп. «Меня разочаровывает то, как остальные используют сэмплы, — сказал он Дону из „NME“ в 1984-м. — Такое ощущение, что они просто берут напрокат „Fairlight CMI“, делают несколько сэмплов оркестровой музыки и на этом успокаиваются. Ужасно скучно. Если уж потратился на аренду дорогого оборудования, почему бы не попытаться его исследовать? Да что там, мы и сами до сих пор не изучили всех возможностей!»

Для записи промо-видео «People Are People» «Depeche Mode» вновь обратились к режиссеру Клайву Ричардсону. Местом съемок был выбран «HMS Belfast», списанный британский крейсер, построенный в 1938-м и навеки пришвартованный на Темзе и служащий плавучим музеем. Ричардсон включил в видео кадры, на которых Флетчер, Гор и Уайлдер стучат по всевозможным любопытным предметам обстановки машинного отделения и огромной бойлерной старого корабля в такт металлическим звукам в самой песне. Эти кадры перемежались архивными съемками, из-за которых кое-кто из поклонников решил, что для съемок клипа группа съездила за «железный занавес».

Мартин Гор: *С тех пор, как мы с Клайвом Ричардсоном начали работать над «Everything Counts», нам гораздо больше нравится снимать клипы. Нам режиссер нравится, и с ним приятно иметь дело, так что теперь мы не против тратить на это занятие куда*

больше времени и энергии.

В США «Sire» добросовестно выпустил «People Are People» 16 мая и двенадцатидюймовку к нему 11 июня, но вряд ли лейбл или группа возлагали на песню большие надежды. В конце концов, четыре предыдущих штатовских сингла «Depeche Mode» не смогли попасть в первую сотню столь важного чарта «Billboard». «Broken Frame», как и его предшественник «Speak & Spell», восемь недель продержался в списке двухсот лучших альбомов и в начале 1983 года добрался до 177-го места, а вот «Construction Time Again» в американские чарты не попал вовсе. Возможно, дело было в увиденном кем-то на альбоме «социалистическом настрое», не слишком хорошо сочетавшимся с рейгановской политикой накопления вооружений для усиления могущества сверхдержавы.

Однако и в Штатах у «Depeche Mode» были свои ценные сторонники — например, британский иммигрант Ричард Блейд, ди-джей «KROQ 97.6», самой популярной радиостанции юга Калифорнии с начала восьмидесятых, и большой поклонник всего связанного с «новой волной» и электронной музыкой. «Люди стали к ним прислушиваться, начиная со второго альбома, — вспоминает Блейд. — А когда вышел третий, все как с ума посходили. Телефон в студии разрывался. И несмотря на то что в это же время были популярны „Duran Duran“ и „Spandau Ballet“, звонившие говорили не „Ах, я так люблю Мартина Кемпа“ или „Боже, я обожаю Джона Тейлора“, а „Боже! Я обожаю музыку „Depeche Mode“!“».

Энди Флетчер: *Тогда произошло вот что: подростки отчаянно искали что-нибудь новое, и, как мы в Эссексе в свое время тоннами скупали пластинки с американским соулом, так они начали миллионами грести британские пластинки, включая наши. Затем наши вещи начали крутить колледжские радиостанции. Нашу музыку считали альтернативной, потому что мы и в самом деле отличались от того, что они в то время слушали — или от того, что им приходилось слушать.*

Благодаря этому неожиданному повороту 25 мая «People Are People» попал в американский «Billboard». Сингл продержался в чарте восемнадцать недель и поднялся до тринадцатого места. В этот период было принято решение специально для Америки выпустить ретроспективный альбом «Depeche Mode». Релиз состоялся 2 июля, альбом был озаглавлен так же, как последний сингл, и представлял собой довольно странную коллекцию относительно недавних вещей группы, в которую, помимо собственно «People Are People», входили, в частности, «Told You So» и «Pipeline» с третьего альбома, би-сайды «Now, This Is Fun» и

«Work Hard» и потерпевшие неудачу на своем поле «Leave In Silence», «Everything Counts» и «Love In Itself».

«Это была достаточно бессвязная подборка, сделанная исключительно по необходимости», — признался Алан Уайлдер. Тем не менее беззастенчивая маркетинговая уловка отлично сработала — пластинка целых тридцать недель не покидала биллбордовского списка двухсот лучших альбомов.

Вот только «Depeche Mode», занятые подготовкой нового альбома, не могли извлечь всю выгоду из штатовского успеха. В завершении своего интервью с «DM» в мартовском выпуске «Melody Maker» Микки Сенит поведал о планах группы на ближайшее будущее: «Сейчас „Depeche Mode“ едут в Испанию и Италию. В мае, после своего возвращения, они приступят к записи нового альбома, выпуск которого должен состояться в сентябре. На октябрь запланированы британские гастроли, а в ноябре группа снова посетит Германию, после чего, вероятно, еще раз попытает счастья в Штатах».

«В середине мая группа приступит к записи нового альбома, — сообщал бюллетень „Depeche Mode Official Information Service“ в апреле 1984-го. — Сводить альбом, вероятно, снова будут в студии „Hansa“ в Берлине. Все или почти все песни уже написаны, и, судя по всему, пластинка выйдет в августе, а гастроли начнутся в сентябре — даты, города и названия концертных площадок пока не известны».

Местом записи четвертого альбома, «Some Great Reward», была выбрана лондонская студия «Music Works», расположенная неподалеку от Холлоуэй-роуд.

Зная, каких огромных затрат стоили запись и сведение «People Are People» в роскошной, оборудованной по последнему слову техники берлинской студии, Марк Дженкинс из журнала «Melody Maker» предположил, что стоимость аренды «теперь играет для группы все более важную роль», чем и объяснялся выбор «Music Works», далеко не самой шикарной студии.

Конечно, как и любой группе, подписанной на независимый лейбл, «Depeche Mode» уже приходилось сталкиваться с неизбежными финансовыми ограничениями — говорят, что запись «Speak & Spell» обошлась в относительно скромные восемь тысяч фунтов. Как эта проблема могла возникнуть в 1984-м, после выхода отлично окупившегося «People Are People», ставшего самым успешным на тот момент синглом «DM» по обе стороны Атлантики, — было загадкой. Позже Гарет Джонс прояснил ситуацию: «Для „Depeche“ стоимость никогда не играла важную роль. Есть еще одно объяснение — вероятно, в тот момент участников группы и Дэниела что-то держало в Британии».

В сентябре 1984-го, когда вышел «Some Great Reward», Гарет Джонс наконец был удостоен чести быть упомянутым наравне с «Depeche Mode» и Дэниелом Миллером в качестве со-продюсера. «Ну, в общем, я полагал, что мой вклад заслуживает упоминания на обложке, и к счастью, остальные со мной согласились. Впрочем, мои функции от этого не так уж изменились, мы так и продолжали совместными усилиями записывать песни и открывать новые музыкальные горизонты».

На запись песен для «Some Great Reward» на «Music Works» ушел месяц, и все это время синтезатор Дэниела Миллера находился в центре внимания. Так, открывающая строчка двусмысленной песни Мартина Гора «Master And Servant» «It's a lot, it's a lot… like life» стала очередной задачей для «NED Synclavier». «Сначала мы все спели верхнее „It's a lot“ и сделали из этого сэмпл, — объяснил Алан Уайлдер. — Затем мы спели нижнее „It's a lot“ и, наконец, нижнее „Like life“».

«Synclavier» при воспроизведении единичного сэмпла не повышал его высоты, в отличие от более дешевых устройств для сэмплирования, таких как первый «Emulator», которые в таких случаях производили эффект, получивший название «манчкинизации» за сходство получаемого звука с писклявыми голосами карликов из «Волшебника страны Оз».

В «Master And Servant» слышен «вокал» Дэниела Миллера, плюющегося и шипящего в микрофон, чтобы сымитировать звук хлыста. Вкупе с невероятными строчками типа «You treat me like a dog, get me down on my knees» («Ты обращаешься со мной, как с собакой, и ставишь на колени») это подлило масла в споры о возможных садомазохистских наклонностях Гора.

В лучших традициях «Construction Time Again» группа продолжала свою «охоту на сэмплы», в поиске новых звуков не обойдя вниманием даже «Хэмлис», всемирно известный магазин игрушек, расположенный на Риджент-стрит.

Мартин Гор: *Как-то утром мы с Энди сходили в «Хэмлис» и накупили всевозможных игрушечных инструментов — пианино, саксофонов, ксилофонов, — а затем принесли их в студию и понаделали сэмплов. Там была одна очень забавная маримба, ее мы много использовали. Сама по себе эта игрушка звучала ужасно, но, когда мы записали сэмпл и на пару октав понизили звук, получилось просто отлично.*

Гарет Джонс: *«Depeche Mode» на каждом альбоме пытались сделать что-то новое, причем им это удавалось. В то время сэмплирование для нас было способом создания новых музыкальных инструментов. Уже существующие инструменты мы, понятно, не создавали!*

«Depeche Mode» оставались верными адептами «конкретной музыки». «Для одной из песен с альбома „Blasphemous Rumours“ мы засэмплировали звук ударов по бетону — в итоге он исполнял роль малого барабана», — рассказывал Уайлдер. Алан страстно желал уйти от невыносимо скучных синтезаторных пресетов и ударных из драм-машины; он жаждал экспериментов. Он вспоминает сложный и запутанный процесс создания еще одного странного эффекта для той же песни. Здесь группе пришлось обработать записанную речь на модульном синтезаторе и произвести с ней еще несколько манипуляций, а затем пропустить через сэмплер.

Какое-то время группа экспериментировала с драм-машиной «Drumulator» фирмы «E-mu», но теперь, как объяснил Уайлдер в журнале «International Musician And Recording World», «Depeche Mode» для всех ударных партий использовали сэмплы: «Изначальный звук мы всегда записываем в пустоте. Мам нравится разнообразить звук малого барабана, поэтому мы записываем самые разные акустические барабаны, держа микрофон либо вплотную, либо поодаль, в зависимости оттого, какая интенсивность звука нам нужна».

Правда, и здесь не обходилось без проблем.

Мартин Гор: *В соседнем со студией доме шли строительные работы. Случалось так, что мы пытались послушать запись наших ударов по мусорным бакам и бетону, а в том доме строители как раз сносили стену, и мы не могли понять, которые звуки наши, а которые их! Иногда это очень мешало.*

Новаторские методы работы «Depeche Mode» не могли не заинтересовать британский Союз музыкантов.

Алан Уайлдер: *Мы пригласили в студию перкуссиониста, чтобы записать несколько сэмплов и посмотреть на различные способы игры на ударных. Мы не пытались скрыть тот факт, что пишем с него сэмплы, только сказали: «Тебе ведь не кажется, что тобой воспользовались?» Он даже согласился дать нам записать звуки по отдельности — он просто стучал по всем барабанам по очереди. В общем, в итоге мы записали по паре сэмплов со всеми его барабанами. Союз музыкантов пока что не дорос до сэмплов; так вот, похоже, этот парень, как только выбрался из студии, связался с ними, потому что вскоре он нам предъявил счет за пятьдесят или около того отдельных сессий, да еще за консультацию. Сумма была огромная, а самая-то глупость ситуации была в том, что большинство этих сэмплов нам вообще не пригодилось — мы использовали всего парочку, да и то каждый звучит всего около двух секунд.*

Тем не менее, расправившись со всеми этими проблемами, в августе «DM» вместе с Дэниелом и Гаретом переместились в Западный Берлин, чтобы продолжить работу над «Some Great Reward» в уже привычном здании «Hansa». Вероятно, больше всех радовался Мартин, который к тому времени успел снять квартиру на Хеерштрассе, совсем рядом со студийным комплексом. Однажды он настоял на том, чтобы дать интервью Нэнси Калп из «Record Mirror» в полночь и непременно лежа на асфальте — ну что ж, у всех свои странности. «Я переехал в Берлин, потому что здесь жизнь не останавливается ни на час даже ночью, — сказал он журналисту из „№ 1“. — Мне нравится проводить всю ночь вне дома — не знаю, может, это называется моральным разложением? Я пока не очень много времени провел в своей берлинской квартире, просто не имел возможности, но это достаточно близко — можно добраться до Бэзилдона за пару часов».

Энди Флетчер оставил лучшего друга и собутыльника в этой обители порока, предпочтя Берлину спокойную жизнь в Эссексе. Он переехал в дом, где со своей матерью жила Гронье Маллен, его новая подружка и по совместительству студентка биологического факультета. Располагался дом в районе Ноукс-хилл, на полпути из Бэзилдона в Биллерикей. Дэйв Гэан и Джо Фокс тем временем уже въехали в свой первый дом в Лейндоне.

Однако перебежчика Гора перспектива жизни в Бэзилдоне теперь совсем не привлекала. «Границы между полами — ерунда, — рассказывал он в интервью журналу „№ 1“. — Мы с моей девушкой меняемся одеждой, косметикой — всем подряд. Ну и что? Хотя меня шокирует, когда молодежные журналы вроде немецкого „Bravo“ пишут, что я разгуливаю в женской одежде. Чего они только не придумают!»

Правда, кожаный фетишизм Гора в какой-то момент дошел до стадии, на которой он начал носить юбки: «Вообще в ношении юбки нет ничего гомосексуального. Большинство трансвеститов гетеросексуальны. Лично я никогда в жизни не считал себя геем и не считал ношение женской одежды проявлением гомосексуальности. Мне уже много раз приходилось сталкиваться с тем, что меня принимают за гея, но меня это не задевает».

Его-то, может, и не задевало, а вот его товарищей по группе — еще как. «Меня всегда напрягало, что Мартин носит женскую одежду, — признался Алан Уайлдер, — да и остальные участники часто ему об этом говорили и пытались переубедить. Но, кажется, чем больше мы протестовали, тем упорнее он становился — видимо, он для себя уже все решил.

Интересно то, что Мартин действительно никогда не был геем, и сейчас ему неприятно, когда люди его таковым считают.

Это удивительно, но он и правда не понимает, что многие по-прежнему связывают трансвестизм с гомосексуализмом. Теперь его бесит, когда кто-нибудь припоминает ему тот период. А чего он ожидал-то?»

Мартин Гор: *Я начал так одеваться уже после того, как уехал из Бэзилдона. Иногда я забывал, что нельзя в таком виде возвращаться в Бэзилдон. Помню, как-то в Рождество я туда приехал и пошел в «Булзай», паб в центре города, позабыв, что у меня ногти покрашены черным лаком. И тут мне какой-то парень говорит: «Это еще что за хрень у тебя на ногтях?» Я испугался так, что у меня руки дрожали!*

Я честно не знаю, что творилось у меня в голове, когда я этим занимался. Для меня в этом было что-то сексуальное, но теперь от некоторых воспоминаний и фотографий мне становится неловко.

Впрочем, Дэнни Келли из «NME» назвал переезд Гора в Берлин «дорогой в Дамаск». Также он процитировал Энди Флетчера, на правах лучшего друга утверждавшего, что за новообретенной свободой Мартина стоял скорее сам побег от Энн Суинделл, чем то место, куда он от нее сбежал.

Дэйв Гэан в какой-то степени сочувствовал Гору: «У Мартина не было юности — он пропустил то время, когда ты просто шляешься по разным местам, регулярно напиваешься, каждый вечер встречаешься с новой девушкой, и тебе на все наплевать. Каждый должен пройти через этот период. Мне кажется, Мартин сейчас занимается всем тем, чем я занимался в шестнадцать лет. Я ходил в клубы, где тусовались люди гораздо старше меня. Я носил килограммы макияжа — и платья тоже! Сейчас мне смешно смотреть на многое из того, что делает Мартин».

«Мартину приятно, когда на таможне у него спрашивают, в какой кабинке он хотел бы пройти обыск — в женской или мужской», — рассказал весельчак Уайлдер в том же интервью.

Мартин Гор: *Их сейчас больше всего волнует моя одежда — если быть точным, мои платья. А что, может однажды они у меня все начнут так одеваться.*

А тем временем продолжалось лето 1984 года, и в студии «Hansa» дела шли своим чередом.

Алан Уайлдер: *Сложно сказать, кому больше пошло на пользу пребывание в Берлине — нашим записям или Мартину. Он всегда был невероятно тихим и замкнутым, и складывалось впечатление, что теперь ему многое хотелось наверстать. Он стал часто посещать всевозможные клубы и бары. Мы все увидели, как разительно он изменился, оказавшись на воле. Одним из его*

любимых развлечений стало употребление алкоголя в больших количествах с последующим раздеванием.

Похоже, этой новой забаве Мартин предавался и на работе, в частности при записи минималистинного трека «Somebody», примечательного фортепианной партией в исполнении Уайлдера. «Эту песню мы записали вживую, — рассказывал главный нарушитель спокойствия. Гор. — Нам хватило всего трех дублей и самого простого оборудования. Вообще-то, вокал я записал, стоя нагишом в подвале студии, где мы обычно создаем атмосферные эффекты. А остальные, зная об этом, отправили в подвал Стефи Маркус, девушку-оператора — „проверить связь“».

Гарет Джонс: *Насколько я помню, Мартин спел свою партию в подвале «Studio 2». Считается, что он был голым, но тут мы можем только верить ему на слово, поскольку видеть происходящее в том помещении мы никак не могли.*

Покончив с записью этой нехарактерной для них шаблонной фортепианной баллады, группа вовремя приступила к сведению альбома — до выпуска пластинки, намеченного на сентябрь 1984-го, оставалось достаточно времени. Однако некоторым участникам группы работа в студии представлялась тяжелым трудом — у них она, похоже, вызывала синдром повышенной утомляемости. Какое-то время казалось, что отрегулированный механизм «Depeche Mode» вот-вот откажет.

Алан Уайлдер: *Мы записали треки в «Music Works» и вернулись в студию «Hansa», чтобы свести альбом, но в итоге страшно отстали от графика. Кончилось тем, что нам с Дэном и Гаретом пришлось заканчивать альбом втроем, потому что три остальных участника группы уже запланировали отпуск и не захотели отменять свои планы. Я-то предвидел, что мы не уложимся в срок, и не стал ничего намечать на лето, поскольку хотел поучаствовать в процессе сведения.*

Я помню, что в одно время с нами в «Hansa» находилась группа «Killing Joke» — они работали над своей пластинкой «Night Time». Сразу по приезде они засыпали всю панель консоли «Neve» в «Studio 2» порошком из огнетушителя. Гарету это сильно не понравилось, а когда он им это высказал, их вокалист Джез Коулман внес его в свой черный список.

Гарет Джонс не помнит никаких черных списков, однако отсутствие трех четвертей состава «Depeche Mode» при сведении большей части альбома ему было не слишком выгодно: «Всегда приятно, когда музыканты участвуют в сведении. Я предпочитаю работать так».

Впрочем, в итоге все обошлось, и за первые две недели с момента появления в европейских музыкальных магазинах

альбома «Some Great Reward» в Британии было продано 85 000 копий, а в Германии — 200 000. Что бы там ни предрекали коллективу пока еще многочисленные недоброжелатели, все указывало на то, что «Depeche Mode» никуда деваться не собирались…

Глава XV
От разврата к богохульству

Мне никогда не хотелось распустить группу, но после каждого нашего релиза мне казалось, что есть лишь один шанс из двух, что участники снова соберутся и найдут в себе силы и желание записать что-то еще.

Мартин Гор, 2001

«Нельзя вечно выбирать самые безопасные пути, — сказал Дэйв Гэан журналисту „Melody Maker“ в разговоре о спорном тексте песни „Master And Servant“. — Ты обязан рисковать, даже если те, кого может оскорбить то, что ты делаешь, относятся к числу любителей устраивать скандалы и писать петиции. Они все равно оказываются в меньшинстве».

По словам участников, при сведении «Master And Servant» группа поставила перед собой цель добиться тех «жирных, звучных басов», что составляли основу таких недавних записей, как песня «Relax» группы «Frankie Goes To Hollywood». «Мы изощрялись как могли, — говорит Алан Уайлдер, — неделю над ней трудились, а в конце концов получили совершенно обратный эффект, просто-напросто выкинув малый барабан. Очень скоро нам стало понятно, что это решение было ошибочным. Как-то Гарет и Дэниел, вооружившись пробной пластинкой, отправились в один из берлинских клубов с намерением поразить всех присутствующих нашей новой песней. По закону подлости, наш трек заиграл сразу после „Relax“, и, разумеется, танц-пол тут же опустел, а Миллер с Джонсом стояли там в своих дождевиках и с кейсами, красные как раки».

Позже «Depeche Mode» отыгрались, победив — точнее, перепив — участников «Frankie Goes To Hollywood» в Дортмунде. «Было много текилы. И мы их сделали! — радовался Алан Уайлдер. — А еще как-то в 1985-м мы играли в футбол с одной немецкой звукозаписывающей компанией и тоже победили, причем с большим отрывом. Кто-то из нашей команды даже сломал ногу одному из немцев. Мы не удержались и в качестве извинения послали ему открытку „Скорее поправляйся“, в которой было написано только „1945… 1966… 1985“[41]».

С остальными музыкальными соперниками «Depeche Mode»

практически не контактировали. «В начале восьмидесятых мы повсюду натыкались на „Spandau Ballet“ и „Duran Duran“», — рассказывает Уайлдер. — Наверное, нас можно было назвать конкурентами».

Энди Флетчер: *Нас ужасно бесили всякие «Spandau Batlet» и «The Human League». Даже не столько «Spandau», сколько «Duran Duran», потому что их вокалист Саймон Ле Бон на «Top Of The Pops» однажды сказал нам что-то типа: «М-м-мда, ну, кое-что из вашего мне очень нравится». Если сравнивать с футболом, то они себя видели на первом месте в премьер-лиге, а мы типа торчали на третьем месте с конца. У них одних телохранителей было двадцать четыре человека, а машин — шестьдесят четыре! С тех пор много воды утекло.*

Как уже было сказано, сведение «Master And Servant» заняло целых семь дней. «Записывать ее было довольно весело, — рассказывал Уайлдер. — Если очень хорошо прислушаться, то помимо ударов хлыста там слышно, как две бэзилдонские девушки поют „Treat me like a dog“ („Обращайся со мной, как с собакой“)».

Понятное дело, с такими текстами «Depeche Mode» с трудом прошли цензуру «BBC». «У „Master And Servant“ возникли проблемы, „BBC“ даже запросили у нас текст песни, — вспоминает Дэйв Гэан. — Но он только одному человеку показался непристойным, а во время принятия окончательного решения тот как раз был в отпуске! Мы им говорили, что эта песня о жизни и любви, и девушка, вынесшая вердикт, с нами согласилась — ведь так оно и есть».

Успешно пройдя испытание, «Master And Servant» в сентябре 1984-го добрался до шестой позиции в чарте синглов. Его успеху не помешали ни злобные рецензенты типа Дэйва Уолтерса из журнала «Time Out», задавшего читателям риторический вопрос: «А чего вы ждали от этой кучки убогих придурков?», ни очередное промо-видео, снятое Клайвом Ричардсоном в Берлине. Один из эпизодов клипа Уайлдер запомнил как «самый позорный момент за всю историю видео». Речь идет о сцене танца, разработанного приглашенным французским хореографом.

Алан Уайлдер: *Впрочем, большим поводом для беспокойства была отмена рабочих планов на целый день из-за драки между двумя участниками группы. Началось все с того, что первый устроил второму разнос за пьянство. Еще неделю после этого в отношениях в лагере «Depeche Mode» присутствовала некоторая неловкость, но в итоге все вернулось на круги своя, и счастливая пара помирилась за игрой в «Захватчиков из космоса» на студийном*

игровом аппарате. Конечно, имен называть я не собираюсь, скажу только, что, когда Дэйв позвал меня посмотреть на это увлекательное зрелище, я был занят чем-то другим и все пропустил.

Эдриан Триллз из «NME» был еще одним из рецензентов, не оценивших новый сингл: «На этот раз их заинтересовала тема сексуального унижения. На полном ли серьезе они это сделали (что маловероятно), или это просто ирония по поводу увлечения садомазохизмом (что бессмысленно), в конечном итоге страдает от их творчества слушатель».

Мартин считал, что критики сильно заблуждаются: «В нашей музыке всегда присутствовала доля юмора, которого люди просто не замечают — нас об этом даже не спрашивают. На последней пластинке, „Some Great Reward“, в песне „Something To Do“ есть строчки „You're feeling the boredom too / I'd gladly go with you / I'd put your leather boots on / I'd put your pretty dress on“ („Тебе тоже скучно, и я с радостью к тебе присоединюсь. Я надену твои кожаные сапоги и прелестное платье“) — и все принимают их как данность, даже не задумываясь о смысле».

«У нас много смешных текстов, — сказал Энди Флетчер Дону Уотсону из „NME“. — В них присутствуют разные бэзилдонские фразочки, которые вряд ли услышишь где-то еще. Многие из текстов сами по себе довольно забавны, но большинство людей этого не понимают — особенно если они не из Бэза. Я имею в виду фразы типа „The world we live in and life in general“ („Мир, в котором мы живем, и жизнь в целом“) из „Somebody“ — похоже, все считают, что мы такое сочиняем на полном серьезе».

Группа даже поместила эту самую «бэзилдонскую» фразу на обложку альбома, на которой были изображены жених с невестой на фоне мрачного заводского здания. «Обложка отражает наше видение темы альбома — это влюбленная пара, столкнувшаяся с реальностью», — объяснил Уайлдер.

По словам Флетчера, для самой группы реальность тоже не всегда была идеальной: «В Бэзилдоне я часто нарываюсь на оскорбления. Многие по-прежнему считают нас мелкими сопляками с синтезаторами. В основном так думают так называемые „пивные мальчики“, гопники-завсегдатаи пабов. Думаю, это потому, что мы всегда жили в Бэзилдоне и мы им настолько примелькались, что они ополчились против нас. В других местах нас все же иногда хвалят. Вообще я думаю, что это неплохой контраст, потому что нам не нравится быть поп-звездами. В умеренных дозах издевательства полезны, потому что возвращают тебя на землю».

Реакция Америки на новый сингл была менее бурной, чем на «People Are People». Четырнадцатого августа «Master And Servant» вышел одновременно в семидюймовой и двенадцатидюймовой версиях. Седьмого сентября он попал в биллбордовский чарт, но продержался там всего три недели и добрался лишь до восемьдесят седьмой строки. Не помог даже выпуск двенадцатидюймовой пластинки с экстремальными ремиксами за авторством Эдриана Шервуда, среди которых была совершенно неузнаваемая версия «People Are People», логично переименованная в «Are People People?» («Люди есть люди?»).

Выпуска новых американских синглов пока не намечалось, зато в альбомном чарте «Billboard» дела группы обстояли не так уж плохо: «Some Great Reward» продержался в таблице ни много ни мало сорок две недели и добрался до пятьдесят второй строки — неплохой результат для коллектива, которому предрекали участь «группы одной песни».

Энди Флетчер: *Это был наш первый успешный альбом в США. Расчет был на то, чтобы, во-первых, выбраться из Берлина, а во-вторых, показать зарубежной публике, что дела у нас идут отлично и что мы скорее европейская, чем типично британская группа.*

Другое дело, что в 1984-м группе, кажется, не хватило уверенности в себе, чтобы закрепить успех в Штатах гастролями. Во всяком случае, рассказывая о ближайших планах журналисту из «Melody Maker», Дэйв Гэан ни словом не обмолвился о каких бы то ни было концертах по ту сторону Атлантики: «Мы как раз едем в долгое турне по Британии, Германии, Швеции, Голландии, Бельгии, Италии и Швейцарии — вообще-то поначалу мы не собирались давать так много концертов. Закончится тур ближе к Рождеству. После этого нам потребуется отдых. Прошлые германские гастроли закончились как раз перед Рождеством, и к тому времени стало очень трудно каждый вечер выдумывать что-то новое. Иногда я задумывался о чем-то своем и забывал слова. Другим еще хуже, потому что они торчат за двумя „Эмуляторами“ и им никак не сдвинуться с места. Правда, зрители по большей части, кажется, не замечают, что на сцене не происходит ничего интересного. А мне теперь нравится передвигаться по сцене. Раньше я просто сжимал в руках микрофон и не шевелился, а теперь иногда подхожу поближе к зрителям».

Гастроли шли по старой схеме. Несмотря на ежедневный кайф от выступлений перед восторженными многотысячными аудиториями, Гэан не забывал о минусах таких долгих поездок: «У нас бывают выходные, но по большей части концерты стоят один за другим. Все выходные выпадают на воскресенье и

проходят в каком-нибудь Хэнли[42]. вы когда-нибудь бывали в Хэнли в воскресенье? Выглядит это так: бродишь по городу, силясь придумать, чем бы заняться, заглядываешь в пару антикварных лавок, потом идешь обратно в гостиницу и смотришь видак. Это ужасно».

Как обычно, в «Some Great Reward Tour» не обошлось без использования фонограммы. «Мы в курсе всех ограничений, которые накладывает использование фонограммы, — сказали участники группы в интервью для журнала „Melody Maker“, — уходит элемент спонтанности. Но на данном этапе мы не можем себе представить наших выступлений с живым ударником. Никто не в состоянии играть настолько точно и воспроизводить все те звуки, которые мы используем в студии. Но мы нашли другие способы добавить концертам зрелищности. Сцена у нас теперь оформлена в стиле обложки „Some Great Reward“. Джейн Спирс, которая с нами работала и в прошлый раз, решила развить некоторые свои идеи».

Световое шоу, разработанное изобретательной Джейн Спирс, в самом деле стало еще более грандиозным — особенно на «Blasphemous Rumours», еще одной спорной композиции, которая вскоре вышла в виде сингла. Вокруг трех клавишников величественно возникали большие светящиеся треугольники, составленные из неоновых ламп, выразительно контрастировавшие с проекциями фальшивых церковных витражей над головами музыкантов.

В дополнение к традиционным синтезаторам и сэмплерам на сцене появились своеобразные ударные инструменты — в частности листы гофрированного железа и велосипедные спицы. «Я тут разбирала и раскладывала по местам кучу реликвий „DM“, — с упоением рассказывала будущая жена Алана Уайлдера, Хепзиба „Хеп“ Сесса, — и наткнулась на нарисованную Аланом подробную схему, изображающую сложную систему перкуссии, включавшую строительные леса, молоток и разные элементы обустройства стройплощадок. Вот же идиотина!»

Кроме того, по сведениям «Melody Maker», «Depeche Mode» были одной из первых групп, взявших на вооружение новейший сэмплер фирмы «E-mu»: «„Depeche Mode“ и другие прозорливые музыканты по-быстрому обзавелись новой моделью „Emulator 2“. Бэзилдонские парни и вовсе начали использовать это устройство на концертах, когда фирма еще не закончила разбираться со всеми обнаруженными после выпуска неполадками, но у них возникли проблемы с программным обеспечением».

Алан Уайлдер: *По сути, это была математическая задача. Концертные версии песен были разработаны с расчетом на то,*

чтобы каждый участник успел загрузить нужные ему звуки как раз к началу своей партии. Иногда эта проблема решалась проигрыванием удлиненных вступлений. Поскольку каждый банк звуков загружался примерно тридцать секунд, часто мы не были уверены, что все получится вовремя. У поздних «Эмуляторов» уже был встроенный жесткий диск, и мы могли хранить там сразу весь набор звуков, вместо того чтобы пользоваться дискетами.

Двадцать девятого сентября Пенни Кейли из «Melody Maker» побывала на концерте в «Эмпайр» в Ливерпуле, третьем из запланированных двадцати девяти шоу британской части тура. Не сказать чтобы она была в восторге от увиденного: «Начинается вступление, а вместе с ним и вопли толпы. К моменту поднятия занавеса уже весь зал подпрыгивает. На сцене четыре рампы, три набора клавишных, один магнитофон и один затянутый в кожу любитель вилять бедрами. Впечатляющее сценическое оформление выдержано в модном сером цвете. Хай-тековый металл, видеопроекции — все это явно призвано что-то сообщить о музыке. Но если в звуке и есть хоть какой-то металл, то разве что расплавленный. Никакой остроты. Что бы они ни играли: „бабблгам“, индастриал, баллады — это по-прежнему остается поп-концертом, где самые яркие ощущения — зрительные».

Британская часть турне завершилась четырьмя выступлениями в «Хаммерсмит Одеон», после чего группа отправилась в Скандинавию. График европейских гастролей был крайне жестким: тридцать концертов, по большей части на больших площадках, и всего два выходных дня. В Британии тем временем вышел новый сингл, «Blasphemous Rumours». «Я не хочу богохульствовать, — пелось в припеве, — но, по-моему, у Бога извращенное чувство юмора, и когда я умру, думаю, я увижу его смеющимся».

Серьезное заявление. У Энди Флетчера, еще не позабывшего то время, когда значительную часть свободного времени он проводил в церкви, оно сразу вызвало сомнения: «Когда Мартин впервые сыграл мне „Blasphemous Rumours“, меня она сильно задела. Отлично понимаю, почему некоторым она не нравится — текст там действительно на грани. Он основан на реальном жизненном опыте. Когда мы состояли в Бригаде мальчиков, у нас был список разных больных людей, и нам полагалось молиться за того, кто идет первым по списку, пока он не умрет.

Я ушел от религии, потому что моя жизнь казалась мне ужасно скучной. Я хотел жить в полную силу, но не мог, и тогда я подумал, что в любой день могу умереть, так ничего и не испытав. Но все равно очень жаль, что христианство так искажают

и навязчиво расхваливают, потому что оно действительно многое дает».

Хоть Гэан и продолжал настаивать на том, что «Blasphemous Rumours» — не антирелигиозная песня, а просто «личное заявление Мартина», группа не могла не понимать, что некоторых подобные заявления способны вывести из себя. С оглядкой на перспективу запрета песни цензурой, «Depeche Mode» в качестве дополнения к ней выбрали значительно менее спорную «Somebody». Сингл вышел двадцать девятого октября.

Мартин Гор: *«Somebody» — простая песня про любовь. Она-то уж точно не антилюбовная.*

Энди Флетчер: *Это не просто песня о любви, это такая сладенькая сверхромантичная песня о любви. Мартин опять влюбился, понимаете?* (Причиной написания «Somebody», несомненно, была любимая девушка Гора, Кристина Фридрих. — *Дж. М.*).

Мартин Гор: *Песня о любви может быть совершенно проходной, а может звучать искренне. Но некоторые считают, что к таким песням вообще не следует относиться серьезно и что если в песне поется не о проблемах общества, то она недостойна внимания.*

Правда, к 1990-му Гор сменил точку зрения: «Я просто не могу писать традиционную попсу. Если песня милая, мне она кажется незаконченной: в ней есть недосказанности. „Somebody“ была чересчур приятной, именно поэтому в финале я добавил неожиданный поворот». (Под «неожиданным поворотом» имелись в виду строки «But when I'm asleep / I want somebody / Who will put their arms around me / And kiss me tenderly / Though things like this / Make me sick / In a case like this /I'll get away with it» — «Но во сне я мечтаю о ком-то, кто обнимет меня и нежно поцелует. И хотя обычно меня от таких вещей тошнит, в этом случае мне все сойдет с рук»).

«Кое-кто скажет, что в своих песнях я отзываюсь о любви цинично, — продолжает Мартин. — Мне кажется, это любопытная точка зрения. Но я с ней не согласен. Просто у любви есть своя темная сторона, и мне нравится о ней писать».

Серьезность «Somebody» была подчеркнута тихими биениями сердца, сопровождающими фортепианную партию Уайлдера. Как написал один обозреватель, «особенно полюбилась поклонницам эта песня в концертном исполнении — она задевает струны сердца всех без исключения девушек в зале; каждая невольно ощущает, что песня адресована ей одной, и в знак признательности вопит каждый раз, когда Мартин замолкает, чтобы перевести дыхание».

Впрочем, большую часть внимания все равно перетягивала на себя песня «Blasphemous Rumours», что, в общем-то, неудивительно. Нил Теннант, помощник редактора «Smash Hits», назвал ее «стандартной для группы порцией уныния, в которой Богу дается серьезный нагоняй. (Забавно, что через три года Теннант в возглавившем британские чарты сингле дуэта „Pet Shop Boys“ под названием „It's A Sin“ практически повторил сделанное „DM“. — *Дж. М.*) Припев звучит нисколько не мрачно, скорее наоборот, а вот о куплетах этого не скажешь: что же веселого в рассказанных Гэаном и Гором (на бэк-вокале) под жутковатый аккомпанемент историях о скорбящей матери девушки, предпринявшей попытку самоубийства, или восемнадцатилетней возрожденной христианке, сбитой машиной, чей водитель даже не остановился. Песню отличает сюрреалистическая, как будто из музыкальной шкатулки мелодия в духе „Shouldn't Have Done That“ — правда, на сей раз несколько пугающая, во многом благодаря тщательно замаскированным шестнадцати нотам детского церковного гимна „Jesus' Love Is Very Wonderful“ („Чудесная любовь Иисуса“)».

За созданием промо-видео музыканты обратились к «Clive Richardson Films Ltd», новой компании, основанной, как можно догадаться, режиссером Клайвом Ричардсоном. Большую часть простенького клипа на «Somebody» занимал поющий Мартин Гор (на этот раз одетый) и Уайлдер за роялем «Bosendorfer». На фоне всего этого мелькали кадры якобы любительской съемки участников группы, разгуливающих по пляжу. В общем, ни на какие награды клип, конечно, не претендовал, но свою функцию выполнял. Видео на «Blasphemous Rumours» было сделано в Британии во время тура «Some Great Reward» и давало поклонникам возможность полюбоваться велосипедными спицами и прочими атрибутами типичного выступления «DM» того времени.

Как и следовало ожидать, кое-кому текст песни показался богохульным. «Если Бог так возлюбил мир, что отдал своего единородного Сына, то мы не имеем права говорить, что у него извращенное чувство юмора», — сказал один священнослужитель из города Саутенд-он-Си, понявший слова припева буквально.

Сингл «Somebody/Blasphemous Rumours» избежал запрета «Би-би-си» и добрался до шестнадцатого места в чарте — неплохой результат, если учесть, что обе песни и так уже вышли на альбоме «Some Great Reward» — правда, с небольшими изменениями. Вскоре вышла двенадцатидюймовая пластинка, на которой помимо шестиминутной версии «Blasphemous Rumours» содержались четыре песни, записанные живьем на концерте в

«Эмпайр» в Ливерпуле 29 сентября — «Somebody», «Two Minute Warning», «Ice Machine» и «Everything Counts». Также для особо преданных и щедрых фанатов была выпущена сем и дюймовка, включавшая обе песни с обычного сингла и вдобавок к этому «живые» версии «Everything Counts» и «Told You So».

Европейская часть тура «Some Great Reward», а с ней и год беспрерывной работы, завершилась 18 декабря концертом в бельгийском Дайнце, и группа ушла в почти трехмесячный заслуженный отпуск.

В марте 1985-го отдохнувшие музыканты с новыми силами приступили к работе, опять объединившись с со-продюсерами Дэниелом Миллером и Гаретом Джонсом в берлинской студии «Hansa». 29 апреля вышел новый сингл, «Shake The Disease», который в мае добрался до восемнадцатой строки хит-парада. Кэрол Лингфилд из журнала «Sounds» он весьма понравился: «Гибкие ритмы… Образцовая вещь „Mode“. Невероятно заразительно». Традиционное двенадцатидюймовое издание включало «живую» запись «Master And Servant» с прошлогоднего ливерпульского концерта, а также трек «Something To Do» с «Some Great Reward» в версии, названной «Metal Mix».

У признанного перфекциониста Уайлдера «Shake The Disease» вызывала смешанные чувства: «Это по-прежнему одна из моих любимых мартиновских песен, но мне кажется, мы не до конца раскрыли ее потенциал. Подозреваю, мы все, включая Дэниела, слишком сильно старались сделать из нее нечто особенное — помню, был момент, когда Дэниел переборщил в техническом плане. Был один звук, который мы создали для этой песни. Требовалось всего ничего: рифф из двух нот, а в итоге у нас там было двадцать четыре звука, наложенных друг на друга, — целый оркестр! Разумеется, они друг друга перекрыли, и полученный результат звучал, как синусоидальная волна! Вот до чего доводит выпендреж».

При всей своей отполированности «Shake The Disease» не стала достойным преемником «People Are People», «Blasphemous Rumours» или даже «Everything Counts» — ее подвела невыразительная басовая партия и вымученный машинный бит. «Пожалуй, запись „Shake The Disease“ прошла не так гладко, как остальные наши совместные сессии», — говорит Гарет Джонс.

Тем не менее вклад в песню Гэана, недавно начавшего брать уроки пения у знаменитой лондонской преподавательницы Тоны де Бретт, был похвальным. На вопрос журналиста «Melody Maker» об этих уроках Гэан ответил: «Ну, я пел гаммы и все такое. Я не понимал, как это можно применить к поп-песням, но хотел

научиться лучше контролировать дыхание». В итоге вокал в песне получился едва ли не лучше, чем на всех остальных треках, выпущенных группой к тому моменту.

Создание клипа на новый сингл поручили режиссеру Питеру Керу. Алан Уайлдер, чьим хобби была фотография, так описал процесс съемки, проходившей в пустынном лондонском районе Доклендс: «В клипе использованы кадры „свободного падения“, созданные довольно простым способом: тебя закрепляют на подвижном шесте. Затем шест вместе с тобой вращают, и камера следует за этим движением, в результате чего возникает иллюзия, что ты остаешься на месте, в то время как объекты на фоне движутся. Питер использовал еще один подобный фокус: к тебе прикрепляют камеру так, что она смотрит на тебя, и, когда ты начинаешь двигаться, получается, опять же, что ты остаешься на месте, а обстановка меняется».

«Пойми меня», — умоляет ярко накрашенный Гор в припеве; правда, сложно понять, чем привлек Мартина такой стиль: черное кожаное облачение и огромная копна курчавых обесцвеченных волос, торчащая посередине обритой головы.

Эти съемки и сессии звукозаписи группе пришлось уместить в перерыв между двумя частями первого за два года американского турне из шестнадцати концертов. «Depeche Mode» начали с восточного побережья и посетили Вашингтон, Нью-Йорк, Бостон, Монреаль, Торонто, Детройт, Чикаго и Рок-Айленд, штаты Пенсильванию и Техас и, наконец, Сан-Франциско, где 3 апреля 1985-го дали концерт в театре «Фокс Уорфилд».

Три тысячи пятьсот билетов на концерт в голливудском «Палладиуме», намеченный на 30 марта, разлетелись за пятнадцать минут, а на следующее калифорнийское шоу поступило столько предварительных заявок, что организаторы рискнули сменить площадку на расположенный под открытым небом «Ирвин Медоуз» в Лагуна-Хиллз, рассчитанный на десять тысяч зрителей, — и не прогадали: их ждал очередной аншлаг, что было просто невероятно, если учесть, что со времени выхода единственного американского хита «Depeche Mode» прошел почти целый год.

Очевидно, сказывалась постоянная поддержка радиостанций вроде «KROQ 97.6». «Они очень долго и активно нас поддерживали, что сильно помогло нашему успеху в США», — говорит Алан Уайлдер.

Мартин Гор: *Первые два раза реакция американской прессы была ужасной. Всюду, куда бы мы ни приезжали, нам приходилось от нее защищаться, и мы уже почти сдались и решили там больше*

не выступать. Потом кто-то уговорил нас вернуться, и оказалось, что там все уже успело измениться.

Благодаря спонсированной лейблом «I.R.S. Records» передаче «The Cutting Edge», в мае 1985 года американские зрители канала «MTV» впервые увидели «Depeche Mode» на экранах телевизоров. На фоне кадров с гамбургского концерта, состоявшегося 9 декабря 1984-го в «Альстердорф Спортхалле» (исполнялась песня «Blasphemous Rumours»), четверо участников рассуждали о своих методах записи, которые привыкшим к рок-музыке жителям Штатов, должно быть, показались странными.

Первым говорил Мартин Гор, уже дорвавшийся до перекиси водорода и превратившийся в ослепительного блондина: «Для того, чтобы играть электронику, не нужно быть выдающимся музыкантом; необязательно уметь прекрасно играть на гитаре. Среди прочих групп лучшими часто становятся те, кто лучше всех играет, а в электронике важнее идеи».

Следующим был Алан Уайлдер: «Я никогда не понимал тех, кто считает, что синтезаторная музыка — ненастоящая. Какой инструмент ни возьми, музыку все равно производит человек, а не сам инструмент. Важен не инструмент, а то, как ты его используешь».

Энди Флетчер (с осветленными волосами, как и Мартин) зачем-то попытался описать технические детали и слегка исказил истину: «На самом деле мы уже не так часто используем синтезаторы. Мы много пользуемся компьютерами, а это не то же самое, потому что на компьютере ты создаешь свои собственные звуки, а звуки, полученные на синтезаторе, — это просто звуки, созданные электроникой».

Завершил дискуссию Мартин Гор: «Я все равно считаю, что важнее всего сами песни. Да, мы используем штуку под названием „Synclavier“ и стремимся применять в работе новые технологии — но на нашем последнем альбоме, например, есть трек „Somebody“, где использовано только фортепиано и вокал, потому что нам показалось, что именно этого требует песня. Мы не станем говорить себе: „Этот трек мы запишем вот таким-то образом“ тем самым загоняя себя в рамки. Нам важно найти наилучший способ интерпретировать песню, вот и все».

«Depeche Mode» вернулись на экраны «MTV» 3 июля. На этот раз они отвечали на вопросы диджея Марка Гудмена, который начал с того, что спросил несколько напряженных Гэана и Гора о необычном названии группы, прежде чем перейти к привычной теме использования синтезаторов и компьютеров вместо гитар. «Вообще-то у нас всегда были проблемы с описанием этого процесса», — говорит Мартин. «Мы часто используем сэмплы, —

осторожно начинает он. — Наверное, зрители слышали об устройстве под названием „Fairlight“ — ну так вот, мы пользуемся секвенсором „Synclavier“, который на него очень похож. Можно набрать сэмплы обычных звуков или живых инструментов и поместить их в компьютер. И потом, когда они у вас в секвенсере, с ними можно делать все что угодно».

Короткая серия концертов в Токио и Осаке — и группа вернулась в Европу. Особенно примечательно было выступление «DM» на греческом фестивале под открытым небом, состоявшемся 30 июля на афинском стадионе «Панатинаико».

Алан Уайлдер: *Группу «Culture Club» закидали бутылками, а на улицах вообще творился полный бедлам — уж не знаю почему; у меня все это есть на видео. К счастью, нас приняли очень хорошо, но все равно там было странно. Насколько я помню, на следующий день Дэйв бродил по магазинам и схлопотал удар кулаком в лицо. Ну не агрессивные ли ублюдки?*

Хоть популярность «Depeche Mode» в Штатах и росла как на дрожжах, выпущенный 30 октября 1985-го, спустя полгода после весьма успешного выхода британской версии, сингл «Shake The Disease» вообще не попал в биллбордовский чарт. Все-таки в некоторых отношениях Америка оставалась для «DM» крепким орешком.

13 июля 1985-го весь западный мир был прикован к экранам телевизоров: в этот день шла живая трансляция международного музыкального марафона «Live Aid». «Депеши» не оказались в числе участников. Алан Уайлдер смотрел на некоторых музыкантов, принявших приглашение Боба Гелдофа, обаятельного фронтмена группы «Boomtown Rats», с большой долей скепсиса: «Даже если бы нам предложили участвовать, я очень сомневаюсь, что мы согласились бы. Лично я считаю, что благотворительностью нужно заниматься в частном порядке, без привлечения общественности, а не извлекать из этого выгоду. Но, во-первых, практически у всех артистов, принявших участие в марафоне, после него значительно поднялись продажи, а во-вторых, хоть это и цинично, но что-то я не уверен, что все полученные средства действительно дошли до Эфиопии».

С недавнего времени год «Depeche Mode» обычно проходил следующим образом: лето группа проводила в какой-нибудь студии за записью альбома, а осенью и зимой разъезжала с гастролями. Так вышло и в 1985-м: в июле «Депеши» вместе с Миллером арендовали «Genetic Studios», студию Мартина Рашента, бывшего продюсера «Human League», расположенную в живописной деревне Горинг в графстве Беркшир. «Genetic» была

оборудована по последнему слову техники: среди всего прочего оборудования там был и «Fairlight CMI», и «NED Synclavier» — один из двух (!) в стране (владельцем второго был, понятное дело, Миллер). У студии даже был собственный бассейн и теннисный корт! Казалось, Рашент и «Depeche Mode» просто созданы друг для друга, однако группе очень не хватало Гарета Джонса — тот был занят другими делами и не смог приехать. Первый результат совместных сессий с Рашентом, песня «It's Called A Heart», сведенная в «Livingstone Studios» в Лондоне, вызвала у участников разногласия.

Алан Уайлдер: *«It's Called A Heart» — мой самый нелюбимый или, если позволите, самый ненавистный сингл «DM». Я и записывать-то его не хотел, не то что выпускать! Я отчаянно бился за то, чтобы эту песню заменили ее же би-сайдом, «Fly On The Windscreen», — она была куда лучше. Мне это казалось самым настоящим шагом назад. Мы так усердно трудились над тем, чтобы с нами ассоциировался более жесткий звук, чтобы мы выглядели более зрелыми и серьезными, а тут эта ультра-попсовая песенка, способная разве что навредить нашей новой репутации.*

К несчастью, я со своим мнением оказался в меньшинстве — но по крайней мере остальные участники согласились, что «Fly On The Windscreen» заслуживает большего, чем вторая сторона сингла, и решили поместить ее на следующий альбом, «Black Celebration». Мне до сих пор тяжело слушать «It's Called A Heart», а уж для того, чтобы вынести замедленную в два раза (и, соответственно, в два раза более мучительную!) версию с двенадцатидюймовки, так называемую «Slow Mix», нужно быть совсем уж безумным фанатом.

Клип на песню, в котором режиссер, очевидно, пытался изобразить пылающие джунгли Индонезии, Уайлдер тоже не оценил: «Надо спросить у режиссера Питера Кера, в чем именно он увидел сходство между „тем, что называется сердцем“ и переодеванием в юбки и кручением камер на веревках над „экзотическим“ кукурузным полем в Рединге. С другой стороны, это было продиктовано самим треком — он такой же бессмысленный!»

Вопреки желаниям Уайлдера, 16 сентября сингл «It's Called A Heart» все же увидел свет. «Если и был момент, когда группа готова была развалиться, то это был конец 1985-го, — сказал Гэан журналисту из „Melody Maker“ в 1990 году. — С группой творилось что-то непонятное: мы постоянно ссорились, причем серьезно. Мы не знали, в каком направлении двигаться после „Some Great Reward“, и решили просто немного сбавить темп».

Выход «It's Called A Heart» совпал с выпуском первого

сборника группы — коллекции синглов, озаглавленной попросту «The Singles 81–85» и призванной продемонстрировать прогресс, сделанный группой за эти несколько лет.

«Мы всегда с большим удовольствием ждали рецензий, потому что семьдесят пять процентов из них были кошмарными! — говорит Гэан. — На обложку первого сборника синглов мы поместили по одной положительной и одной негативной рецензии на каждый трек — смеха ради, ну и чтобы дать понять, что нам в общем-то все равно».

Алан Уайлдер: *Обычно рецензии делились на хорошие и плохие примерно поровну. Идея с цитатами заключалась в том, чтобы показать, во-первых, что мы не слишком серьезно к себе относимся, а во-вторых, что не стоит доверять оценкам журналистов.*

Думаю, в то время это был довольно смелый шаг, но по крайней мере, сопроводив каждый сингл двумя противоположными оценками, мы доказали свою точку зрения: не стоит обращать внимания на то, что пишет о тебе пресса.

Спорный «It's Called A Heart» в итоге попал на сборник, но в оформлении пластинки по причине нехватки времени использован не был. Помимо вырезок из журналов, вклейку украшала россыпь снимков разных лет. В том числе в этой хронике успеха присутствовали фотографии выступлений в пабе «Бриджхаус» в 1980-м, демонстрировавшие переносную технику, которой группа пользовалась в далекие времена.

Разумеется, тот простой набор ни в какое сравнение не шел с чудесами техники, использованными во время «Some Great Reward Tour», и теперь любой мог убедиться в этом воочию, благодаря выпущенной новорожденной компанией «Mute Films» концертной видеозаписи «The World We Live In And Live In Hamburg». Первое, что мы видим, — волнение группы перед началом выступления, в то время как огромный, рассчитанный на десять тысяч зрителей «Альстредорф Спортхалле» заполняют звуки вступления «Master And Servant».

Особенно нервным выглядит Энди Флетчер: он подпрыгивает на месте, как боксер перед выходом на ринг. Вот только во время концерта он почти не прикасается к синтезатору — вместо этого он периодически хлопает в ладоши или увлеченно вскидывает вверх сжатую в кулак руку, предоставляя исполнение песни Уайлдеру и, в меньшей степени, Гору.

Боб Доершук из журнала «Keyboard» на концерте не присутствовал, но на одном выступлении «DM» того времени все же побывал — и решил, что в обязанности Флетчера входили в основном басовые партии. «Ну, не совсем так, — ответил Уайлдер. — Вообще, сложно объяснить, кто что делает, потому

что мы постоянно меняемся ролями». Далее Доершук называет «Depeche Mode»… «мастерами чистого европейского техно-панка».

«The World We Live In And Live In Hamburg» — не единственное видео «Depeche Mode», вышедшее в тот период: в дополнение к коллекции синглов был выпущен сборник клипов «Some Great Videos 81–85». Очень показательно, что посредственных промо-видео «See You», «The Meaning Of Love», «Leave In Silence» и «Get The Balance Right» на сборнике не оказалось: за «Just Can't Get Enough» 1981 года следует «Everything Counts», выпущенный аж в 1983-м.

Дэйв Гэан наконец женился на Джо Фокс. Скромная свадебная церемония состоялась 4 августа 1985 года в Эссексе, в Брентвудском отделе записи актов гражданского состояния. Последовавшая за ней вечеринка отличалась несколько большим размахом, а среди гостей было множество друзей-музыкантов, включая Элисон Мойет и участников дуэта «Blancmange» Нила Артура и Стивена Ласкомба.

Присутствовала там и Деб Данахей, давно успевшая расстаться с Винсом Кларком: «Я побывала на вечернем приеме у Джо и Дэйва. Мне он запомнился тем, что выглядел как любой другой свадебный прием: просто друзья и родственники, и никакой помпезности, которой страдают свадьбы многих нынешних звезд. Вечеринка проходила не в здании, а в большом шатре, и вся бэзилдонская тусовка, я уверена, добиралась туда на обычном микроавтобусе».

А что же невеста с женихом? «Мы с Джо вместе уже шесть лет, — рассказал довольный Гэан журналисту из бельгийского „Joepie“ в 1985-м, — и теперь, когда мы женаты, мы хотим как можно скорее завести детей, и чем больше, тем лучше!»

Джо Гэан: *Утром состоялась небольшая семейная церемония, а потом в отеле начался прием. Все как обычно: банкет и огромная дружеская вечеринка. Все было потрясающе.*

Тем временем Энди Флетчер с Гронье Маллен переехали в новую квартиру в районе Мейда-Вейл на севере Лондона. Роберт Марлоу говорит, что растущая слава «Depeche Mode» на Энди, как ни удивительно, совсем не влияла: «Я очень скучаю по тем временам, когда Энди жил в маленькой квартирке на Уоррингтон-роуд. Детей у них с Гронье не было, и мы вместе ходили обедать в местный паб „Уоррингтон“, а потом шли в букмекерскую контору».

Гор по-прежнему обретался в Берлине, а Уайлдера и его новую подругу Джери Янг, похоже, устраивал спокойный, почти отшельнический образ жизни. Алан переехал в квартиру Джери в

лондонском районе Килбурн и даже «усыновил» ее сына Джейсона: «Она не только мать моего ребенка, но и отличный парикмахер. Каждое утро она тратит двадцать минут и целый баллончик лака для волос на то, чтобы сделать мне прическу!»

11 ноября сборник синглов наконец дошел до Америки, где число фанатов «DM» все росло. Правда, озаглавлен он был иначе, чем в Британии: «Catching Up With Depeche Mode» («Угнаться за „Depeche Mode“») — штатовским поклонникам действительно было что наверстывать. Пластинка провела в биллбордовском чарте альбомов целых восемнадцать недель, но так и не поднялась выше сто тринадцатой строчки. Увы, это был не единственный пример неудачных маркетинговых ходов компании «Sire» в отношении релизов «Depeche Mode». Выпуск сингла «Shake The Disease», состоявшийся 30 сентября, прошел абсолютно незамеченным. Та же судьба постигла двенадцатидюймовку «It's Called A Heart», изданную 22 января 1986-го.

Как бы то ни было, Мартин уже занялся сочинением песен для следующего альбома.

Алан Уайлдер: *Мы с Мартином пишем песни совершенно по-разному: Мартин для этого использует гитару, а я — клавишные, однако свои песни мы представляем группе почти в одинаковом виде. Мы создаем свои демо-записи на четырехдорожечном магнитофоне и показываем их остальным, когда уже имеется басовая партия, более-менее четкий ритмический рисунок, большая часть мелодий и вокал. Потом мы усаживаемся обсудить это все с Дэниелом: решаем, что пойдет на альбом, отмечаем плюсы и минусы и думаем, стоит ли поменять структуру песни, что-нибудь добавить или убрать.*

В итоге песен Уайлдера на новом альбоме не оказалось, зато именно ему пластинка обязана необычным звучанием, существенно отличавшим ее от всех прошлых альбомов «Depeche Mode».

Часть IV
Мировое господство

Мне кажется, своему успеху мы отчасти обязаны тем, что никогда не намеревались захватить мир и и смотрели на вещи достаточно пессимистично.

Мартин Гор, 2001

Глава XVI Возвращение в черном

«Some Great Reward» с его «People Are People» и «Master And Servant» был довольно коммерческим альбомом и продавался очень хорошо. Возможно, все ждали, что мы продолжим в том же духе, но мы вместо этого записали более мрачный альбом.

Энди Флетчер, 2001

Во второй половине 1985-го «Depeche Mode» провели месяц в «Worldwide International», миллеровской мини-студии для предварительной обработки записей, расположенной в здании рекорд-компании «Rough Trade» на Тэлбот-роуд на западе Лондона. «Мы просто программировали новый альбом, — вспоминает Мартин Гор. — Таким образом мы могли посвятить больше времени работе над аранжировками и структурой песен — раньше нам приходилось программировать все на ходу. „Some Great Rewards“, например, мы начали записывать, еще не закончив с программированием».

Гарет Джонс не принимал в работе непосредственного участия, но тем не менее он помнит, что ему «очень нравились демо-версии Мартина — мы снова пытались ухватить определенную атмосферу, и его задумки в этом очень помогали, поскольку задавали тон будущей песне. А Алан, кажется, был занят тем, что переводил эти демки в MIDI и подготавливал звуки».

Увы, с таким энтузиазмом новые горовские задумки были восприняты только в тесном кругу «Depeche Mode» и их нескольких приближенных. «Дэниел поставил мои демо-записи нашему промоутеру Нилу Феррису и двум-трем представителям британской музыкальной индустрии, а они сказали, что на сингл там ни одна вещь не потянет. Меня это взбесило! Я не понимал, с какой стати мы должны в своих решениях руководствоваться мнением промоутеров и маркетологов».

Гор воспринял это как оскорбление его таланта и неделю не появлялся в студии — по слухам, эти дни он провел в Гамбурге. «В тот момент я просто почувствовал, что мне нужен перерыв, — объяснил он. — Я был не в самом Гамбурге, но в том районе. Жил у старого друга, мы познакомились во время учебы по обмену. Он с семьей обитал на одинокой ферме у черта на куличках».

Гор побывал в городке Эрфден, где снова встретился с семьей Френценов и даже нашел время зайти в свою старую школу, где его тут же окружила толпа ошалевших подростков, пронюхавших о приезде в их глухомань британской поп-звезды. «Он был очень дружелюбен и подробно рассказал нам о том, как появились „Depeche Mode“, — сообщил один из счастливчиков немецкому журналу „Popcorn“. — К сожалению, время пролетело слишком быстро, но Мартин пообещал в свой следующий приезд раздать нам всем автографы и ответить на наши вопросы».

Эта передышка явно пошла Гору на пользу, и в ноябре 1985-го он с новыми силами взялся за работу над альбомом. Группа вместе с Дэниелом Миллером и Гаретом Джонсом переместилась в расположенную на станции метро Шепердс-Буш и принадлежавшую в то время Клайву Лэнгеру и Алану Уинстенли студию звукозаписи «Westside Studios», которую Джонс описывал как «куда более навороченную, чем „The Garden“ или „Music Works“». К счастью, группа всегда могла рассчитывать на помощь Ричарда Салливана, студийного звукоинженера.

Новый альбом, впоследствии озаглавленный «Black Celebration» стал первой записью группы, выполненной на сорока восьми дорожках — этим и объяснялась необходимость аренды более продвинутой студии. «Это облегчило работу над треками, — объяснил Гарет. — Не потому, что у нас стало больше музыкальных партий, а потому, что теперь мы могли выделить каждой партии отдельную дорожку, вместо того чтобы, как раньше, втискивать несколько партий на одну и ту же дорожку, что усложняло сведение. Ну а при заключительном сведении мы направляли все эти треки на отдельные каналы и при помощи встроенного в консоль компьютера регулировали громкость этих каналов на протяжении трека».

О том же говорит Гор в интервью с Полом Тиндженом из «MT»: «Иногда песня начинается с одной ноты на секвенсоре, которую мы постепенно дополняем новыми звуками. Во время работы над этим альбомом мы часто так и делали — накладывали друг на друга звуковые слои с одной и той же мелодией, чтобы добиться богатого и теплого звучания, и все это благодаря тому, что в нашем распоряжении были сорок восемь дорожек. Раньше мы использовали двадцать четыре, поэтому иногда нам приходилось умещать на одной дорожке три-четыре разных партии. На этот раз прибегать к этому приему почти не пришлось, что значительно облегчило сведение».

В работе над «Black Celebration», как и при создании его непосредственных предшественников, важную роль играла техника, в том числе техника для создания сэмплов.

Алан Уайлдер: *В качестве примера могу привести «It Doesn't Matter Two». Там было использовано множество сэмплов хорала. Легче было бы взять один сэмпл и воспользоваться многократным наложением, но мы на каждую ноту взяли по отдельному сэмплу, потому что подобное новшество дает очень реалистичное звучание. Мы хотели добиться эффекта человеческих голосов и потратили на запись кучу времени. И это не единственный пример, мы всегда так делаем.*

Тем временем Мартин Гор признался, что активно использует незатейливый шестиголосный двенадцатибитный «S612 MIDI Digital Sampler», первый сэмплер, выпущенный фирмой «Akai». «Он очень прост в обращении, да и качества неплохого».

В свое время недорогие сэмплеры вроде вышеупомянутого «Akai S612» совершили настоящий переворот в музыке. На момент выхода это устройство стоило каких-то 799 фунтов — смехотворная цена по сравнению с шестьюдесятью тысячами, которые Дэниел Миллер выложил за свой драгоценный «Synclavier».

Мартин Гор: *«Synclavier» мы теперь используем в основном для ударных, потому что на нем можно создать хороший, мощный звук. Большинством ударных на альбоме мы обязаны ему.*

Гор поведал Полу Тинджену из «MT» некоторые подробности работы над новым альбомом. «Обычно до начала записи мы два или три дня просто собираем сэмплы, — сказал он. — Все последующие сэмплы уже создаются по ходу дела. Если кому-то приходит в голову хорошая идея, мы просто прекращаем запись и какое-то время занимаемся сэмплированием. Теперь даже Дэвид в этом участвует, и это здорово, потому что раньше он только пел».

Пожалуй, именно во время записи «Black Celebration» стерлись границы между обязанностями участников группы. Гор исполнил основные вокальные партии на целых четырех песнях из одиннадцати, чего раньше не случалось, — «A Question Of Lust», «Sometimes», «It Doesn't Matter Two» и «World Full Of Nothing». Возможно, за этим решением стояла все та же обида на то, что какие-то сторонние люди раскритиковали conservative его демо-записи.

Более простое и правдоподобное объяснение было высказано самим Гором в 1986-м: «В какой-то момент мы поняли, что мой голос больше подходит для медленных и нежных песен, чем голос Дэйва».

Объяснение выбора синтезатора либо же сэмплера для исполнения той или иной партии, предложенное Аланом Уайлдером, было предельно простым: «Когда мы хотим выраженного неакустического звучания и нам не нужно, чтобы

результат напоминал какой-нибудь реально существующий инструмент, мы используем аналоговый синтезатор — как правило, „ARP 2600“. В противном случае мы обращаемся к цифровым технологиям и сэмплам».

О происхождении сэмплов, использованных в альбоме, рассказал Гор: «Где-то мы обращаемся к уже полюбившимся старым приемам вроде того сэмпла из „People Are People“ в духе Хэнка Марвина, полученного с помощью акустической гитары и немецкой монеты в пятьдесят пфеннингов. Его мы использовали уже раза три-четыре. Есть еще фрагмент в „Here Is The House“, как будто сыгранный на мандолине. На самом деле звучала акустическая гитара, с которой мы записали два сэмпла — один при ударе по струнам снизу вверх, другой — сверху вниз. Мы использовали два сэмпла попеременно, так что каждая вторая нота — сэмпл удара сверху вниз, а все остальное — наоборот. Получилось очень забавно.

В начале песни „Fly On The Windscreen“ звучит дрель фирмы „Black & Decker“, а ритм „Stripped“ отстукивает работающий на холостой передаче мотоцикл, точнее, снятый с него сэмпл, пониженный на пол-октавы».

В самом начале «Fly On The Windscreen» отчетливо слышно, как Дэниел Миллер произносит: «Over and done with» («С этим покончено»). На этом странности не заканчиваются — в той же песне Миллер несколько раз произносит слово «лошадь».

Гарет Джонс: *Мы снова постарались как можно дальше зайти в создании сэмплов. Мы записывали все, что нас окружало. В число самых интересных экспериментов входила установка микрофонов на автостоянке для записи фейерверка, а также запись звука заводящегося «порше» Дэйва, катящихся вниз по ступенькам жестянок, пшиканья аэрозольного баллончика в мужском туалете — чего там только не было!*

В разговоре с Полом Тиндженом из «MT» Гор отдал должное Джонсу, сказав, что тот «складывает все в единое целое». Смущенный Джонс оправдался тем, что подобная деятельность была одной из его обязанностей — «конечно, я не в одиночку этим занимался. Дэниел и Алан тоже принимают в этом активное участие».

Дэниел Миллер: *«Black Celebration» мы писали зимой 85-го, и 5 ноября, в день Гая Фокса*[43]*, мы решили пойти на улицу и засэмплировать фейерверк. Гарет установил на автостоянке хитроумный набор микрофонов — площадка была около тридцати-сорока ярдов*[44] *длиной, и он расставил на ней четыре или пять микрофонов. Потом мы раздобыли пару ракет, засунули их в бутылки и запустили так, чтобы они пролетели прямо над*

микрофонами. В итоге у нас получилась запись фейерверков в разные моменты их полета над микрофонами, из которой мы нарезали сэмплов. Кажется, это был самый опасный опыт сэмплирования в нашей жизни!

Энди Флетчер: *В то время мы придерживались мнения, что каждый звук должен был уникальным и нельзя использовать один и тот же дважды, так что, конечно, использование сэмплов подходило нам идеально.*

Когда подошло время завершать работу над «Black Celebration», Мартин предпочел не брать инициативу в свои руки: «Конечно, если мне очень не понравится то, что делают Дэниел, Алан и остальные, я им об этом скажу. Но я готов уступить, потому что какой смысл в группе, когда вся власть в одних руках? Наоборот, хорошо, когда к работе подключается кто-то еще — я над этими песнями почти два месяца трудился, но остальные-то ими пока не занимались, а на свежую голову всегда легче привнести что-то новое».

Хоть Гор и утверждал, что в работе с синтезаторами Миллер «просто волшебник» и что у него «замечательные идеи по структуре песен, особенно в коммерческом плане», к тому моменту, как команда перебралась в берлинскую «Hansa», отношения между группой и ее наставником становились все более натянутыми. «Мы много спорили, — вспоминал Гор впоследствии. — Думаю, мы с Дэниелом и Гаретом слишком долго работали вместе. „Black Celebration“ был нашим третьим совместным альбомом, и мне кажется, все просто обленились и полагались на готовые формулы. В результате обстановка в студии была напряженная, и наши отношения немного испортились».

Дэниел Миллер соглашается насчет атмосферы в студии во время создания «Black Celebration», однако его объяснение этому выглядит более правдоподобно: «Мы пытались выяснить, как нам следует организовать работу в студии. Алан — прежде всего отличный музыкант, но он также любит работу в студии и экспериментирование со звуками, и он очень многое сделал для самой записи и ее звучания. Выглядело все так: Мартин писал демо, где содержалась куча идей — иногда совершенно конкретных, иногда более абстрактных, — а затем Алан и все остальные приходили в студию и развивали эти идеи. Стечением времени влияние Алана на этот процесс возросло. Из всех альбомов, над которыми я работал с „Depeche Mode“, этот определенно дался мне сложнее всего».

Алан Уайлдер: *Я точно не помню, кто что делал в том или*

ином треке, но в случае с «Black Celebration» часть мелодий мы взяли из изначальной демо-записи, а часть родилась уже в студии. Вообще-то мы с Дэном часто чувствовали, что в песнях слишком много конкурирующих мелодий и маловато пространства для музыки.

В то время как Уайлдер крепче взялся за бразды музыкального правления, Энди Флетчер взял на себя роль менеджера. «Мы не думали, что нам нужен сторонний менеджер, — пояснил он. — Поначалу очень многое для нас делал Дэниел Миллер, но постепенно я взял на себя немалую долю его обязанностей».

Чем большая часть работы по формированию характерного звучания «Depeche Mode» приходилась на долю Уайлдера, Миллера и Джонса, тем сложнее было определить, что же привносил в музыкальном плане Флетчер. Гарет с улыбкой сказал, что тот «поддерживает дух группы».

Впоследствии, когда рок-журналист Пол Гамбаччини поднял вопрос сложных вокальных гармоний в песнях «Depeche Mode», Флетчер признался, что товарищи отговорили его от участия в пении. «Мартина и Алана страшно заботят гармонии, и меня они постоянно критикуют, — сказал он. — Мой голос действительно не подходит, но я все равно считаю, что он не так плох, как они думают».

Журналист спросил, пытался ли Флетчер писать песни. «Да, но, опять же, я ведь с самого начала был в одной группе с двумя лучшими сочинителями наших дней. Такое соседство не добавляет уверенности, знаете ли, — ты представляешь им песню, а она не дотягивает. Так что я, в общем-то, сдался и сосредоточился на том, что мне, на мой взгляд, хорошо удается».

Вероятность того, что «Depeche Mode» породит еще одного сочинителя уровня Винса Кларка или Мартина Гора, была чрезвычайно низка. Готовы или нет были товарищи Энди это признать, но Флетчеру предстояло обрести большую значимость для группы в роли связующего звена.

Алан Уайлдер: *Запись «Black Celebration» давалась нам тяжело. Отношения были натянутыми — мы слишком много времени провели рядом с одними и теми же людьми, дай в Берлине мы засиделись. Нам было ясно, что это конец сотрудничества между группой, Дэном Миллером и Гаретом Джонсом — хотя ни о какой ссоре речи не шло. Хотя случались дурацкие вещи — например, кто-то из участников группы мог просто испариться на три дня, а Дэн в течение трех дней в одиночку занимался звуком бас-барабана, но получалось все равно хреново.*

Мы с Дэном стали друзьями и компаньонами, и к тому же мы

сумели достичь взаимопонимания в вопросе о том, какое направление развития следует избрать «Depeche Mode». В частности, наш союз укрепили те долгие часы, что мы потратили на завершение «Some Great Reward», когда остальные разъехались на каникулы. Во время работы над «Black Celebration» мы снова сильно отстали от сроков, но проблемы, пожалуй, были связаны с тем, что каждый имел собственное мнение и никто не хотел уступать.

На Дэйва напряженная обстановка действовала не лучшим образом. В студии его прозвали «caj» (кэж), от слова «casualty» («потерпевший»), поскольку порой его манера растягивать слова до боли напоминала Кита Ричардса.

Гарет Джонс был в определенной мере солидарен с Уайлдером: «Сводить „Black Celebration“ было нелегко. Мы с Дэниелом с ума сходили — брались за микс, бились, бились над ним, и всем нравилось, а мы вдруг решали, что он не годится, и начинали все по новой. Конечно, ребята расстраивались. Как-то Алану даже пришлось отозвать нас на пару теплых слов! Время уже подходило к концу, а мы все сидели в „Studio 2“ и прослушивали миксы один за Другим через мои колонки „Yamaha 1000MS“ в поисках нужного настроения. Надеюсь, в итоге мы его нашли. По-моему, это очень особенная запись».

Для Уайлдера «Black Celebration» по-прежнему остается лучшим альбомом «Depeche Mode», вышедшим в восьмидесятых: «Сведены треки очень странно — там слишком сильная реверберация и так далее, — но я люблю эту пластинку, несмотря на ее многочисленные недостатки, потому что она мрачная и сложная».

Энди Флетчер тоже по-прежнему высоко ее оценивает: «Я думаю, это одна из лучших подборок песен Мартина. Песни все до единой отличные, и при этом ни одну не назовешь коммерческой — нет, там просто замечательная музыка и слова. Думаю, это любимый альбом самых больших или самых старых наших поклонников».

Мартин Гор: *Для меня «Black Celebration» ознаменовал одну из самых важных перемен в «Depeche Mode».*

Гарет Джонс: *В случае с «Black Celebration» важно понять, что Дэниел в тот период под влиянием работ режиссера Вернера Херцога решил, что нам следует «жить альбомом». Именно этим мы и занимались. Единственным нашим выходным был тот день, когда мы улетели в Берлин. Это сделало работу очень сосредоточенной, насыщенной и творческой. Конечно, не каждый день мы записывали много материала, но мы постоянно поддерживали нужную атмосферу. И еще было ощущение какой-то дикой, мрачной, навязчивой клаустрофобии, отлично сочетавшееся*

с настроением альбома.

Дэниел Миллер тоже считал, что «Black Celebration» получился «несовершенным, но с неплохими экспериментальными моментами — однако это личное мое ощущение, поскольку я сам работал с этой записью и очень к ней привязан».

Группа уже вполне оперилась, распределение ролей в ней поменялось, изменения стали неизбежны. «К концу работы над „Black Celebration“ я понял, что сделал свое дело, — признался Миллер. — Я хотел сконцентрироваться на своем лейбле, но студийная работа с группой занимала больше времени, чем раньше, а я не мог разорваться между двумя занятиями».

Мартин Гор: *До сих пор у нас не было контракта с «Mute» — все держалось на рукопожатии и честном слове. Но тут мы начали задумываться о том, что Дэниел стареет и к тому же страдает избыточным весом — а что, если с ним что-нибудь случится? В каком положении мы окажемся? Тогда-то мы и решили, что стоило бы подписать какой-нибудь простенький контракт, который объяснял бы, что произойдет с группой, случись что-нибудь. Я думаю, Дэниел понимал нашу озабоченность.*

Возможно, и у самого Миллера была причина волноваться. Он считал, что своим процветанием его лейбл обязан, главным образом, постоянному наличию двух успешных групп: «Сначала мы откопали „Depeche Mode“. Потом Винс ушел из группы и создал „Yazoo“, проект, который так же стал коммерчески успешным. Затем, когда „Yazoo“ распались, Винс основал „Erasure“».

Первый студийный проект Винса Кларка после «Yazoo» назывался «The Assembly». Вторым участником дуэта был не кто иной, как Эрик Рэдклифф, звукоинженер из «Blackwing Studios». В записи хита «Never, Never», достигшего четвертой строчки британского чарта синглов, участвовал бывший вокалист «Undertones» Фиргал Шарки.

«После выхода первого сингла, „Never, Never“, мы задумались об альбоме. Предполагалось, что на нем будет петь множество разных людей, — рассказал Кларк Тиму Гудиеру из „MT“, — но с поиском вокалистов возникли проблемы. Все думают, что музыкальный бизнес — одна большая семья, но это не так — я вот почти никого не знаю. Я связался с несколькими людьми, но они либо не хотели участвовать в этом проекте, либо не могли — кто-то просто был занят, кому-то контракт не позволял. В итоге мы год провели в студии — просто торчали там, сочиняли песни, готовились к выпуску альбома, которому так и не суждено было

выйти. Под конец студия мне опротивела. Мы приступили к записи второго сингла, но не нашли нужного вокалиста. Кончилось тем, что мы с Эриком забрали свои синтезаторы и разошлись по домам. Не лучшее было время. Целый год, потраченный впустую». (Возможно, из-за этого в «Melody Maker» появилось сообщение о том, что, по словам Мартина Гора, Кларк подумывал о возвращении в Бэзилдон. — *Дж. М.*)

Затем Кларк создал «Splendid Studios», студию, расположившуюся в той же бывшей церкви, что приютила «Blackwing Studios» Рэдклиффа. Следуя по стопам Дэниела Миллера, Винс запустил собственный независимый лейбл «Reset Records». На первой записи красовалось знакомое бэзилдонское лицо — правда, подписанное незнакомым именем.

Роберт Марлоу: *Я перебрал множество ужасных имен типа «Роберт Гарбо». В итоге мне пришло в голову убрать «е» из фамилии «Marlowe» — я много читал Реймонда Чандлера*[45] *— так и получилось «Marlow». Мне просто нужен был псевдоним.*

Причиной такой потребности, как и в случае с Винсом, стало то, что на момент начала музыкальной карьеры Роберт Марлоу, он же Роберт Аллен, все еще получал пособие по безработице. К слову сказать, своего шанса стать звездой Марлоу, по его словам, добился насильственным путем: «Я приходил к Винсу домой и начинал его донимать на тему „дай мне один день в студии, у меня есть песня, которую я очень хотел бы записать“. В итоге я получил свой день, превратившийся затем в три недели. На выходе мы имели сингл и два би-сайда, и Винс сказал: „Ну что, теперь давай подпишем контракт. Не зря же мы трудились“.

На самом-то деле трудился только он сам — ну и Эрик Рэдклифф. Первым делом мы пошли к дистрибьюторам — в „Rough Trade“ и еще компанию „The Cartel“, которые с ними работали. В итоге мы оказались в „RCA“, и они, кажется, решили, что им предлагают не меня, а Винса! И если на вершине издаваемых „RCA“ музыкантов Дэвид Боуи и Элвис, то Роберт Марлоу и Винс Кларк — в самом низу, так что с известностью мы пролетели».

Поскольку в дело был вовлечен Кларк, сингл Роберта Марлоу «The Face Of Dorian Gray» удостоился рецензии в «Smash Hits» — впрочем, отзыв был не слишком теплым: «Когда Винс ушел из „Depeche Mode“, я ожидал от него не тех шедевров, что он записал с Элисон Мойет, а примерно вот такого. Первый релиз его нового лейбла отличается претенциозным текстом, ужасно умным звучанием и прилипчивой мелодией. Похоже, на всех инструментах играл сам Винс, он же и выступил в роли со-продюсера. Голосу Марлоу неинтересный, а песня, наверное, была

написана для „Yazoo“, но отбракована».

После четырех провалившихся синглов и отмененного альбома Марлоу подвел итог своим пятнадцати минутам славы: «Это была битва двух самомнений, где каждый хотел сделать все по-своему, и один при этом говорил: „Слушай, я этим не в первый раз занимаюсь и знаю, как правильно“. С Винсом нелегко работать — да и со мной, думаю, тоже. Одним из упреков в адрес наших совместных записей было то, что они были очень похожи на музыку самого Винса, но он ведь действительно старался. И тем не менее у нас с Винсом никогда не было таких плохих отношений, как во время этого сотрудничества, — а я очень дорожу нашей дружбой».

В это время британский таблоид «Зе Сан» напечатал материал, в котором сообщалось, что Винс Кларк уходит из поп-музыки и отныне будет зарабатывать «по меньшей мере сто тысяч фунтов в год» сочинением джинглов для телерекламы и радио — как ни странно, толика правды в этом все же была.

«Я действительно заключил с одной компанией контракт на написание джинглов для рекламных роликов, — говорит Винс. — Просто в какой-то момент до меня дошло, что скоро мне уже нечем будет платить за дом!» К счастью, к тому времени он уже научился правильному отношению к написанному в прессе: «В „Сан“ упоминались три товара, рекламой которых я на самом деле никогда не занимался, и еще там говорилось, что мой агент — Джефф Линн из „Electric Light Orchestra“, а я его ни разу в жизни не встречал. Да у меня даже записей „ELO“ нет!» (Агентом на самом деле был Джефф Уэйн, автор концептуального альбома «The War Of The Worlds». — *Дж. М.*)

Новый проект Кларка, дуэт с Энди Беллом под названием «Erasure», как раз переживал не лучшие времена — проще говоря, застой длиной в полтора года. Для Кларка, только что купившего в кредит роскошный новый дом в городе Уолтон-он-Темз, такое положение дел по понятным причинам было поводом для беспокойства.

Энди Белл: *Думаю, «Mute» надеялись, что мы бросим эту затею, потому что первый альбом, «Wonderland», обошелся им примерно в двести пятьдесят тысяч фунтов. Но Винс настаивал на том, чтобы мы не расформировывали группу, а отправились вместо этого на гастроли и со следующим альбомом просто постарались уложиться в меньшую сумму.*

Работа с Беллом оказала благотворное воздействие на извечную винсову паранойю. «Мне кажется, сейчас работать со мной легче, чем когда-либо, — сказал он Крису Кирку из „Melody Maker“ в мае 1986-го. — Раньше каждый раз обязательно

наступал момент, когда я понимал, что не могу больше иметь дело с теми, с кем работаю, — или что им со мной невмоготу. К „DM“ успех пришел внезапно, и наш разрыв был болезненным — трудно сохранять спокойствие, когда бывшие друзья начинают поливать тебя грязью. Но, думаю, с тех пор я стал мягче. Союз с Энди был совершенно стихийным, а теперь это равноправное сотрудничество».

В октябре 1986-го совместное творение Кларка и Белла «Sometimes» добралось до второй строчки хит-парада. Первая была занята кошмарным скандинавским помп-роком — песней «The Final Countdown» группы «Europe». Дальше дела пошли как по маслу — в родной Британии Винс Кларк вновь оказался на одном уровне с бывшими товарищами по группе, а то и выше — но поначалу его положение было довольно шатким.

С первых же секунд песни «Stripped» становилось ясно, что звучание «Depeche Mode» помрачнело. Сэмплированный гитарный аккорд, наложенный на тяжелый удар по клавишам фортепиано, сменялся загадочным перестукиванием (то был мартиновский сэмпл с замедленным мотором мотоцикла) и гудением (сэмпл с заведенным двигателем «порше» Дэйва Гэана).

Обычным синглом «Depeche Mode» подобную вещь было не назвать. «Stripped» вышел 10 февраля 1986 года, и вскоре в журнале «Smash Hits» появилась такая рецензия: «Мы думали, „Depeche Mode“ становятся предсказуемыми, но это — лучшая их вещь за несколько лет. „Let me see you stripped“ („Я хочу видеть тебя обнаженной“), — поет Дэйв Гэан. Что ж, в „Saturday Superstore“ (детское телешоу) им теперь путь заказан! Хотя, мне кажется, там поется о поисках себя и возвращении к природе. Медленная атмосферная песня, и неважно, что сложно понять, о чем она».

Вообще-то, такая трактовка смысла текста звучит вполне убедительно, учитывая, что в песне есть строчки вроде «Take my hand / Come back to the land / Let's get away / Just for one day» («Возьми меня за руку, вернись к истоку, давай убежим хотя бы на день») и «Metropolis / Has nothing on this / You're breathing in fumes / I taste when we kiss» («В столице ничего этого нет, и когда мы целуемся, я чувствую вкус дыма, которым ты дышишь»). «Let me see you stripped down to the bone» («Я хочу видеть тебя обнаженной до костей»), — поет Гэан. Возможно, название песни было метафорой для эмоциональной открытости.

Впрочем, Кэт Кэрролл из «NME» непонятным показался не текст, а музыка: «„Stripped“ — мрачная волна, накатывающая на барабанные перепонки. Она странным образом успокаивает — но

вы попробуйте хотя бы просто встать после ее прослушивания». Кэролайн Салливан из «Melody Maker», у которой новые записи «Depeche Mode», по ее признанию, обычно вызывали «не больше энтузиазма, чем у школьников — экзамен по прикладной физике», была вынуждена признать, что в этой песне «вокал лишен угрюмости. Это оазис утонченных мелодий посреди недели, заполненной скучным диско. Настоящее открытие. „Stripped“ заслуживает признания».

В основном музыкальная пресса была озадачена, зато фанатам «DM» песня приглянулась, и за короткие пять недель в чарте сингл добрался до пятнадцатой позиции.

Мартин Гор: *Большинство фанатов предано нам до безумия, и это не всегда хорошо. Они покупают запись в первый же день продаж, а поскольку таких людей огромное количество, то после показатели продаж просто обваливаются.*

По сложившейся традиции, сингл «Stripped» выполнял роль предвестника альбома. Клип на песню — последняя совместная работа «Depeche Mode» с Питером Кейром — был снят в Берлине, совсем рядом с «Hansa Tonstudios», где сводился «Black Celebration». Двенадцатидюймовая версия «Stripped» включала ни много ни мало пять треков: удлиненные версии заглавного трека и его проходного би-сайда «But Not Tonight», «Breathing In Fumes» (по сути, более радикальная версия «Stripped»), еще одну версию «Fly On The Windscreen» и, наконец, таинственную «Black Day», минималистичную версию еще не выпущенной «Black Celebration». В качестве авторов последней композиции были указаны, как ни странно, Гор, Уайлдер и Дэниел Миллер.

Алан Уайлдер: *«Black Day» относится к тем немногим вещам, которые родились спонтанно, прямо в студии. Мартин распевался в боксе, а мы с Дэном и Гаретом просто возились с техникой в аппаратной. Получился этакий придаток «Black Celebration», полностью записанный живьем, и мы решили, что самым честным будет считать ее авторами всех, кто приложил к ней руку.*

«Depeche Mode» этот прием так понравился, что они решили продолжить эксперимент и заказали Марку Эллису, более известному как Флад, удлиненную версию «Stripped», получившую название «Stripped (Highland Mix)». Заказ стал началом долгого сотрудничества.

Алан Уайлдер: *Говорят, свое прозвище (англ. «flood» — «наводнение», «потоп») старина Марк Эллис получил, на правах ученика работая оператором в своей первой студии, — за особое усердие в обеспечении начальства чаем. Стоило продюсеру сделать последний глоток, как Флад уже подавал ему следующую кружку. Второго парня, который там работал, прозвали «Droughts»*

(«Засуха»). Тот не понимал важности чая для карьеры и в результате так и прозябает в безвестности.

Реакция прессы на пятый альбом «Depeche Mode», «Black Celebration», увидевший свет 17 марта 1986-го, была неоднозначной. «Альбом открывается заглавной песней, „Black Celebration“, которая не имеет никакого отношения к недавно учрежденному Дню Мартина Лютера Кинга и рассказывает о стоицизме индивидуума перед лицом бесконечной приземленности этой жизни. Настроение альбома — мрачное и слегка нелепое», — издевался Шон О'Хэган в «NME».

Стив Сазерленд закончил свою рецензию в «Melody Maker» на весьма агрессивной ноте: «На „Black Celebration“ „Депеши“ продолжают долбаться со своими лозунгами. Страшно смотреть, что творится в мятущейся душе Мартина Гора — человека, который пытается пробиться в обществе, но, несмотря на все свои возможности, кормится исключительно на мерзости и разврате».

К счастью, Крис Хиз из «Smash Hits» в своем суждении оказался дальновиднее: «Мало того, что „Black Celebration“ с его загадочными и мрачными ритмичными композициями, спетыми Дэйвом Гэаном, уютно расположившимися по соседству со сладкими и нежными, но при этом довольно зловещими балладам и, которые исполняет Мартин Гор, дает представление о тех странных изменениях, что происходят с группой, — это еще и первый их альбом, полностью лишенный второсортных проходных песен. Лучшая их пластинка на данный момент, не считая великолепного сборника „Singles 81–85“)».

Разносторонность альбома заметна по выдающимся трекам вроде «New Dress», размышлении уставшего от жизни Гора о том, что СМИ уделяют куда больше внимания разным пустякам, чем важным проблемам. В этой песне Гэан поет о подбитом 1 сентября 1983 советским истребителем корейском авиалайнере KAL 007, ужасах голода в Эфиопии и растущем числе жертв ужасного землетрясения 19 сентября 1985-го в Мехико — но все это менее важно, чем то, что «Princess Di is wearing a new dress» («У принцессы Дианы новое платье»). (После трагической смерти Принцессы Уэльской 31 августа 1997 года текст песни зазвучал несколько по-иному. — *Дж. М.*)

Уже в 1986-м судьбоносная строчка обращала на себя внимание — во многом благодаря небольшой хитрости, заставившей ее звучать как объявление по радио. Запоминающимся оказался и синтезаторный рифф из пяти нот, ведущий к не менее простому и при этом волнующему бриджу: «You can't change the world / But you can change the facts / And

when you change the facts / You change points of view / If you change points of view / You may change a vote / And when you change a vote / You may change the world» («Нельзя изменить мир, но можно изменить факты; изменив факты, можно изменить взгляды; изменив взгляды, можно изменить результаты голосования; а изменив результаты голосования, можно изменить мир»).

Мартин Гор: *Все ударные в «New Dress», кроме тех, что в бридже, были созданы на старом аналоговом синтезаторе «ARP 2600».*

В «Sometimes», еще одной запоминающейся фортепианной балладе, чем-то похожей на «Somebody», Гор звучит совсем как Арт Гарфанкел в песне «Bright Eyes». Из-за обилия студийных эффектов его голос будто доносится из глубины просторного собора, и каждая фраза порождает эхо.

Пол Тинджен из «MT» заострил внимание на «индустриальных звуках и обработанном вокале» песни «It Doesn't Matter Two»: «В музыкальном плане она до боли напоминает американского композитора-минималиста Филипа Гласса — настолько, что попахивает плагиатом».

«Возможно, какое-то небольшое влияние на нас Гласс действительно оказал, — сказал Гор, — хотя я почти не слушаю такую музыку. Но это ни в коей мере не было пародией — все было вполне серьезно».

В британском чарте «Black Celebration» добрался до третьей строчки — таким образом, все альбомы группы непременно попадали в десятку лучших. С выхода первой пластинки прошло пять лет, и за это время «Depeche Mode» превратились в альбомно-ориентированную группу, подобно динозаврам рока вроде «Pink Floyd». Грядущий тур закрепил эту позицию.

Глава XVII
Это Америка!

Представьте, как выглядели наши выступления для американцев — они же никогда ничего подобного не видели. Они привыкли к рок-группам. Сами понимаете, то, что делаем на сцене мы, было им в новинку.

Энди Флетчер, 1998

Достаточно взглянуть на маршрут британских гастролей «Depeche Mode» марта-апреля 1986-го, чтобы осознать тогдашние масштабы их популярности. В числе тринадцати шоу было выступление в зале Шотландского центра для выставок и конференций в Глазго (10 000 мест), два концерта в бирмингемском Национальном выставочном центре (12 000 мест) и два на арене Уэмбли. Все это говорило не только о любви британцев к «DM», но и об их растущей популярности в качестве стадионной группы.

Поскольку на своих концертах «Depeche Mode» по-прежнему не могли обойтись без фонограммы — в случае с «Black Celebration Tour» она проигрывалась на двух восьмидорожечных магнитофонах «Tascam 38», — участников группы часто спрашивали, не надоело ли им воспроизводить раз за разом одни и те же партии. «Да, это довольно скучно, — признал Мартин Гор. — Но поклонникам так нравятся концерты, что мы считаем себя обязанными продолжать дело».

Дэйв Гэан справлялся с гастрольной скукой в лучших традициях рок-звезд. Рецепт, по его словам, заключался в бутылке бренди до… и после каждого выступления. «Некоторые группы утверждают — чтобы справиться с гастрольной тоской, им необходимы наркотики, — так вот, это чушь собачья, — сказал он журналисту „Melody Maker“ в 1984-м. — Это все отголоски семидесятых, когда музыкантам вроде как полагалось постоянно быть обдолбанными».

Судя по сказанному Гором в разговоре с Дэнни Келли из «Melody Maker», он тоже не особо стремился к трезвости: «В целом гастроли — штука крайне скучная. Обычно мы, ну или некоторые из нас, по вечерам не сидят в гостинице, а активно выпивают и хорошо проводят время. Я знаю, все рок-группы так

делают. Просто приятно — пойти куда-нибудь и напиться так, что ноги не держат».

В обязанности, по всей видимости, более уравновешенного Алана Уайлдера теперь входила работа с фонограммой. «Если кто-то из участников хочет задачу посложнее, я ему ее даю, — сказал он Бобу Доэршуку в интервью для „Keyboard“. — Например, себе я, как правило, даю самые сложные партии. Я чаще играю синтезаторные риффы, чем что-то более простое, потому что мне не нравится скучать на концертах».

Уайлдер по-прежнему видел в использовании фонограммы больше плюсов, чем минусов: «Можно быть уверенным, что звучать все будет отлично и все под контролем. С другой стороны, изменить сет очень сложно — мы не можем в один прекрасный вечер перед концертом просто решить поменять что-то на фонограмме — то есть решить-то мы можем, но вот технически это трудновыполнимо».

Тем не менее после первых концертов «Black Celebration Tour», когда неоднозначная реакция публики на «Here Is The House» (в отличие от альбомной версии, здесь вокалистом выступал Гэан) побудила «Depeche Mode» переключиться на «New Dress», сет пришлось изменить именно перед очередным выступлением.

Алан Уайлдер: *Наши концерты — не просто качественное и хорошо организованное воспроизведение альбомных треков. У нас действительно хорошие шоу — одни из самых интересных на данный момент. Во-первых, у нас всегда хороший звук, потому что все идет через аудиосистему. Во-вторых, у нас очень объемный вокал за счет многочисленных вокальных гармоний. И в-третьих, мы много внимания уделяем оформлению сцены и освещению.*

Уайлдер позволил себе возразить одному из интервьюеров, сказавшему, что сценические эффекты остались теми же, что и в предыдущем туре: «Мы работаем с Джейн Спирс, которая разработала оформление для двух предыдущих туров. Возвышения, на которых мы стоим, внутри пустые, и в них можно спрятать провода, штекерные панели и прочий хлам, который незачем выставлять напоказ. Там даже человек поместится — собственно говоря, во время концертов на сцене действительно спрятаны несколько человек.

Кроме того, у нас теперь есть настил, специально приспособленный для того, чтобы Дэйв мог танцевать и не боялся поскользнуться — в прошлый мы играли на сценах с самым разным покрытием, и иногда возникали проблемы. Вообще, в новом сете многие элементы оформления надувные и наполнены гелием. Когда мы об этом впервые услышали, нам это показалось

глупым, но оказалось, что выглядит оформление отлично. Короче, все устроено очень практично».

Но как ни старайся, не бывает так, чтобы всегда все шло гладко. «У нас есть задник, который в определенный момент должен опускаться, — сказал Уайлдер. — Вообще это очень яркий эффект, но только если правильно сработает — потому что если задник опускается только наполовину, то выглядит он очень смешно».

Пол Мэзер из «Melody Maker» положительно отозвался об одном из триумфальных выступлений на арене Уэмбли: «С того самого момента, когда сверху, подобно большому шифоновому платку, спустились черные занавеси, а с пареньком передо мной случился припадок, и до второго выхода на бис (игралась, скорее всего, „Just Can't Get Enough“ или „More Than A Party“ — *Дж. М.*) спустя час с лишним, „Depeche Mode“ выдавали первосортный электропоп, умный и одновременно сексуальный».

Согласно наблюдениям Эдриана Мэддокса все в том же «Melody Maker», 4 апреля посетившего шоу в «Мейфилд-Лежер-Центре» в Белфасте, Дэйв Гэан успел «мастерски овладеть искусством движения задом во время танца». Оказавшиеся в задних рядах могли наблюдать за движениями обтянутыми кожей гэановскими бедрами на огромном экране, закрепленном над сценой. Мэддокс не удержался от комментария по поводу одеяния Мартина Гора: «Приятель Гэана, Гор — единственный помимо него участник группы, который периодически спускается со своего пьедестала. Он поизвращеннее Дэйва — на нем дизайнерские наручники и эсэсовские ботинки, а на груди, похоже, обрывки нижнего белья его подружки».

Мэзер даже назвал Гора «истинной жемчужиной шоу» — из-за того, что тот вел себя, как «нечто среднее между смущенной девственницей и садо-мазохистом со стажем».

Даже ди-джей «Radio One» Джон Пил, слывший ярым сторонником альтернативной музыки, признал выступление группы на арене Уэмбли более чем достойным: «Если уж нам необходимы группы, которые смогут собирать полные стадионы по всему миру, то пусть они будут похожи на „Depeche Mode“».

Успех «Depeche Mode» в Великобритании был тем удивительнее, что они по-прежнему упорно строили выступления на одних синтезаторах. Алан Уайлдер без тени смущения говорил об этом журналу «Keyboard»: «На сцене мы предпочитаем ограничиваться синтезаторами и драм-машинами, поскольку сейчас уже мало кто так делает. Даже те группы, которые начинали в одно время с нами, успели отказаться от такого

подхода. Можно сказать, что мы остаемся верны традиционным электронным инструментам просто потому, что они позволяют нам выделяться из толпы».

Впоследствии о том же говорил Энди Флетчер: «Мы продолжали играть электронику, несмотря на то что к середине восьмидесятых, благодаря „U2“, рок снова набрал силу, электронные группы вроде „Human League“ превратились в обычные, а выражение „электронная музыка“ расценивалось как ругательство».

К 14 апреля, когда «Black Celebration Tour» добрался до «Интернешнл-центра» в Борнмуте, в продажу уже поступил новый сингл, «A Question Of Lust», а «Smash Hits» успел вынести свой вердикт: «Слово „похоть“ в названии и обнимающаяся пара на обложке наводят на мысль, что в песне будет хотя бы намек на непристойность, но нет! Никакого стриптиза. Лязгающие звуки вступления сменяются текучей и меланхоличной мелодией. Хриплый, с придыханием голос поет о любви, а не о похоти — это слово использовано лишь для рифмы. Прелестно, печально — и абсолютно пристойно! Ну не надувательство ли».

Одну особо рьяную немецкую фанатку настолько возмутил тот факт, что какая-то неизвестная девушка имела наглость поцеловать Алана для фото на обложке сингла, что она даже написала об этом в журнал «Bravo»[46] «Не переживай, — заботливо отвечал ей ведущий рубрики. — Мы говорили с фотографами из английской компании „Ashworth“ и можем тебя заверить, что на обложке Алана нет. Снимок делался в спешке, поэтому пришлось задействовать первых попавшихся юношу и девушку, Гэри и Никки. Хотя, надо признать, в профиль Гэри действительно похож на Алана».

С возрастом «Депеши» начали получше разбираться в печатных изданиях и уже меньше доверяли подростковым журналам типа «Bravo».

Алан Уайлдер: *В какой-то момент «DM» перестали появляться в «Smash Hits», «Bravo» и прочих подобных журналах — потому что группа из этого выросла и захотела избавиться от имиджа «детской».*

Обладателем упомянутого «Smash Hits» «хриплого голоса с придыханием» был Мартин Гор. «Определить, который из двух голосов будет лучше звучать в той или иной песне, обычно было несложно, — утверждал Алан Уайлдер. — Как правило, для баллад больше подходил голос Мартина, а для треков пожестче — Дэйва».

Тем не менее не все журналисты их различали. «Для песни, написанной мужчиной в кожаной юбке, „Lust“ — вещь

серьезная, — писал Дэвид Квонтик из „NME“, наградивший „A Question Of Lust“ титулом „сингл недели“. — Дэйв Гэан доказал, что его голос может быть разным. Звучание „Dep Mode“ при этом остается прекрасным — эти парни лучше, чем кто-либо, знают, как работать со звуком».

Ту же ошибку совершила Кэролайн Салливан из «Melody Maker»: «С каждым релизом я все больше убеждаюсь, что единственное, что может помешать восхождению группы к вершинам славы, — это неизбывная угрюмость вокалиста Дэйва Гэана. Рецензент поумнее наверняка разглядел бы в этом безжизненном голосе признаки чувствительности его обладателя, но все, что слышу я, это отличная песня, испорченная скучным и унылым бормотанием Гэана».

От всех остальных любовных баллад восьмидесятых «A Question Of Lust» отличала фирменная депешмодовская технология производства.

Алан Уайлдер: *Основное внимание — на очень живом бите в духе Фила Спектора. Трек проникнут духом экспромта и включает звук кастаньет, созданный при помощи мячика для пинг-понга, а также струнное «памм», источник которого — традиционный венгерский инструмент, немного похожий на цитру. В то время он нам очень полюбился, и мы использовали его в нескольких песнях, включая «Master And Servant» и «People Are People». Никто не знал, как он называется, но мы его называем «хангом» («hung» — очевидно, от «Hungary» — англоязычного именования Венгрии).*

Вскоре Флад показал нам свой ремикс «A Question Of Lust». К нашему удивлению, половина изначальных звуков на треке отсутствовала. Позже выяснилось, что люди из «Mute Records» прислали Фладу только одну из двух мультитрековых катушек! Думаю, наше раздражение можно было понять.

По слухам, большим фанатом «A Question Of Lust» был не кто иной, как Джордж Майкл, которому песня понравилась настолько, что в какой-то момент он даже захотел записать кавер-версию. По забавному совпадению, в своих рассуждениях о падении продаж синглов «Depeche Mode» Гор не лучшим образом отозвался о бывшем солисте «Wham!»: «Многие наши синглы не крутят по радио — „Blasphemous Rumours“ например. Даже песни вроде „Shake The Disease“ не включают в ротацию — из-за названий. Кажется, никто не понимает, как трудно сделать сингл. Вот взять, к примеру, Джорджа Майкла. Да, он сделал себе имя. Но стала бы песня „Careless Whisper“ таким хитом, если бы исполнял ее, скажем, какой-нибудь малоизвестный итальянский певец? Да даже если бы мы ее записали, она не стала бы хитом — ее назвали бы скучной. Она популярна только потому, что спел ее

Джордж Майкл. Вот нашу „A Question Of Lust“ назвали унылой, а на самом деле это отличнейшая баллада».

В снятом Клайвом Ричардсоном клипе Мартин Гор предстал вполне прилично одетым — по крайней мере, в тех фрагментах, что были сняты во время концерта на дублинском стадионе «Ар-Ди-Эс». В общем, обошлось без рваного нижнего белья, хотя Алан Уайлдер утверждает, что в самом начале клипа Гор появлялся почти голым: «Мы были в каком-то клубе, и Мартин, как обычно, ухитрился раздеться. У Клайва Ричардсона, режиссера, была с собой камера, так что все оказалось на пленке».

Если бы британоголовый охранник Андре, которого тоже запечатлела беспристрастная камера Ричардсона, не предпринял срочных мер, возможно, Мартин довел бы дело до конца!

Сингл «A Question Of Lust», би-сайдом которого служила «Christmas Island», атмосферная композиция, на концертах «Black Celebration Tour» исполнявшая роль вступления, постигла судьба его предшественников. Пластинка ненадолго попала с тридцатку лучших синглов и вовсе исчезла из чарта, продержавшись там всего пять недель. Не спасли даже традиционная двенадцатидюймовая версия, включавшая «A Question Of Lust: Minimal Mix», а также живые записи «People Are People» и инструментальной «It Doesn't Matter Two» с концерта 29 сентября 1984-го в ливерпульском «Эмпайр», как не спасла положения вылущенная ограниченным тиражом кассета (да не простая, а с буклетом и значком), на которой присутствовал и уже упоминавшийся ремикс Флада, незатейливо названный «Flood Mix», и еще три живых трека.

В Штатах сингл вышел 28 мая и вовсе не попал ни в какие чарты — возможно, потому, что сам альбом поступил в продажу раньше.

Тем не менее на концерты «Depeche Mode» американцы валили толпой. «Все билеты были распроданы в считанные минуты, — с удивлением вспоминал Энди Флетчер. — Странная вышла ситуация: ни один наш альбом в Америке не попадал даже в Топ-40, зато на концерты приходило по тридцать тысяч человек».

Мартин Гор: *Хоть «Black Celebration» и неплохо пошел в Штатах, все равно выходило, что продажи билетов превышали продажи пластинок. Куда бы мы ни приехали, мы собирали полный зал — выглядело это странно.*

Ситуация и в самом деле была удивительной. Европейская синтезаторная группа, чей последний альбом не поднялся в биллбордовском чарте выше девяностой строки, едет в Америку на гастроли и дает двадцать девять концертов, причем устраивает

три аншлага подряд в престижном нью-йоркском «Радио Сити Мьюзик Холл», рассчитанном на 5 900 человек, два аншлага в «Ред Роке Амфитеатре» в Денвере, штат Колорадо, вместимостью 9 ООО, и завершает турне двумя шоу под открытым небом в «Ирвин Медоуз Амфитеатре» в калифорнийском Лагуна-хиллс 14 и 15 июля. Чего и говорить, не самое обычное явление.

Алан Уайлдер подвел итог этому неожиданному прорыву: «Мы съездили в турне, и оно вышло весьма успешным, особенно в Америке, где у нас, похоже, поменялся статус — от небольших клубов мы перешли к очень немаленьким площадкам. Начиная с того момента, события развивались стремительно».

Энди Флетчер: *Американские радиостанции только начинали крутить современный рок, и мы пришлись кстати. Впервые американцы начали слушать что-то, кроме «Journey», «Aerosmith» и тому подобной музыки. Мы думали, у нас нет шансов, но и нам нашлось место. Потом из всего этого родились такие группы, как «Nirvana» и «Pearl Jam». Они звучали совершенно не так, как мы, но говорили, что именно мы заставили их писать альтернативную музыку.*

Алан Уайлдер: *Кажется, мы воплощали предмет желаний белых американских подростков из семей среднего класса. Им нужна была группа с достаточно понятной, но не совсем традиционной музыкой — такая, которая смогла бы обрести много поклонников и при этом подорвать какие-нибудь устои.*

В начале августа 1986-го состоялись последние концерты «Black Celebration Tour» — пять шоу под открытым небом в жарких Франции и Италии. Выступив перед тремястами тысячами людей за четыре месяца, «отвратительно загорелый» Дэйв Гэан в одиночку встретил первую годовщину свадьбы на сцене огромной «Арены Де Фрежюс», расположенной между Ниццей и Каннами. «Мне пришлось отмечать одному, потому что Джо с друзья ми улетела на Ибицу», — мрачно сообщил Гэан журналисту Робу Ньютону, сопровождавшему группу в поездке.

«Джо потрясающая, — продолжал преданный муж. — Она все для меня делает. Просто удивительно, насколько она организованная. Правда, ей не нравится, когда я далеко. К концу первой европейской части тура у меня началась жуткая депрессия. Я просто хотел домой. Я все время ходил угрюмый, потому что, хоть я и обожаю свою работу, от нее очень устаешь и физически, и душевно».

Как ни странно, Дэйв заметно оживился, когда речь зашла о детях: «В этом году мы часто об этом подумывали. Вообще-то мы и до свадьбы об этом думали, но тогда было не лучшее время».

Ньютон имел возможность воочию убедиться, каким сложным делом может быть организация шоу «Depeche Mode». В частности, он стал свидетелем того, как несколько членов персонала с огромным трудом пытались передвинуть огромный ящик с одеждой Гэана.

Из-за того, что его фирменный кожаный прикид постоянно приходилось обновлять («Мой костюм каждый раз промокает насквозь, и кожа твердеет. Пять концертов, и нужен новый!»), на сцене «Арены» Гэану пришлось заменить его на куда менее стильный белый хлопок. Группа поддержки «Eyeless In Gaza» не смогла выступить, и на разогреве вместо них экспромтом сыграл дуэт «The Blah Brothers», состоявший из концертного менеджера «Depeche Mode» Дэрила Бамонте и еще одного участника команды, назвавшегося Нобби. Робу Ньютону дуэт не понравился: «К несчастью, выступление похоже на хилый закос под „Blancmange“. Во всех песнях одинаковый ритм и визжащий саксофон, а голос вокалиста звучит так, будто у него в горле гигантские отложения цемента».

Как назло, буквально через пятнадцать минут после начала выступления «The Blah Brothers» приехали сами «Eyeless In Gaza» — они узнали о своем выступлении за день до концерта, будучи в центральной Англии, и тут же двинулись в путь, но на концерт все же не успели. Надо ли говорить, что особой радости они не испытали.

Гэану пришлось нелегко. Мало того, что шутники из числа персонала обклеили один из помостов на сцене порнографическими картинками в надежде, что, внезапно увидев такое во время концерта, солист «Депешей» собьется, так еще и нога болела вследствие травмы — надо сказать, не производственной: «Я очень сильно напился и вернулся в отель только в четыре утра. Свалился на кровать, потом захотел в туалет, пошел в ванную и в итоге заснул, сидя на унитазе. Около часа спустя я попытался встать, но поскользнулся на полотенце и спиной вперед грохнулся в душевую кабинку. Я позвал Джо, и она перетащила меня обратно в постель. Я украдкой взглянул на свою лодыжку и чуть не умер — она распухла до размеров слоновьей».

К счастью, тур был близок к завершению, и вскоре героическому вокалисту наконец удалось отдохнуть — но сначала пришлось поучаствовать еще в одной пьянке в гастрольном автобусе по пути в Канны. Как доложил Ньютон, в какой-то момент явно нетрезвый Мартин Гор истерически заорал: «Хотите матерьяльчик для „Smash Hits“? Да пожалуйста! Из-за того, как я одеваюсь, все думают, что я гей — так вот, гей тут не я! В „Depeche Mode“ только один гей, и все мы знаем, кто он!» Палец

Гора указал на дико покрасневшего Флетчера, который предпочел тихонько соскользнуть на свое сиденье.

Шикарный автобус «Depeche Mode» ехал в Италию вдоль побережья Франции, мимо дорогих курортов, но изнуренным пассажирам было все равно. Ньютон добавил к списку выходок группы еще одну — показанное Уайлдером не вполне приличное частное домашнее видео, изображавшее «ужасающую берлинскую гримерку, отключение электричества в Вашингтоне и вечеринку в доме Элисон Мойет в Лос-Анджелесе, на которой присутствовал весело скачущий Мартин Гор, одетый в прозрачное черное трико».

Наверняка в комнате склонного к накопительству Уайлдера, за семью замками, хранится копия этой записи — вероятно, как признается Алан, она лежит в «гигантском сундуке с тысячами газетных и журнальных вырезок, начиная с 1978-го, фанзинами, наградами, старыми частными видеозаписями „DM“, тысячами старых фотографий группы, огромной коллекцией фирменной атрибутики и прочих сокровищ вроде моих сценических нарядов — вот уж что всегда способно рассмешить».

Буквально за пару дней до завершающего концерта 11 августа в Анси «Depeche Mode» выпустили «A Question Of Time», песню, чья ритмическая линия была позаимствована из «Black Celebration» и переработана «микс-мастером» Филом Хардингом. Алан Уайлдер объяснил, что за сэмплы использовались в песне: «„Пыхтящий“ гитарный звук получился из записи ударов по пружине. Часть басовой партии — удары рукой по концу пылесосного шланга. Все звуки были пропущены через гитарный усилитель для придания им силы и характера».

«A Question Of Time» стала последней записью группы, выполненной в студии «Hansa», и закрыла очередную главу в истории группы. Дэйв Гэан отдал должное Гарету Джонсу: «До знакомства с Гаретом мы никогда ни с чем подобным не сталкивались — нам не доводилось носиться по студии, размещая повсюду микрофоны. Нам самим никогда не пришла бы в голову идея проиграть что-нибудь через усилитель или добавить дисторшн с помощью аудиосистемы. В Берлине мы часто занимались подобными вещами. Ставили большую аудиосистему на две тысячи ватт и прогоняли через нее разные куски песен. „A Question Of Time“, например, мы прогнали целиком».

Уайлдер до сих пор не может забыть той сессии: «Обычно мы записывали вещи на самом верху здания „Hansa“, в „Studio 4“, но во время последней работы мы установили в главной, второй студии дветысячиваттную аудиосистему, чтобы прогонять через нее отдельные звуки — хотели добавить им мощи и запечатлеть

атмосферу студии. Наша затея не слишком обрадовала владельца студийного кафе, которому пришлось три дня подряд терпеть прямо у себя над головой жуткий грохот. Бог знает, что он в отместку подмешивал нам в еду!»

Вскоре «A Question Of Time» достигла семнадцатой строки в чарте. Кстати, одну из строк оригинала она почему-то утратила. Алан Уайлдер предложил довольно правдоподобное объяснение: «Наиболее вероятная причина — желание сократить песню для удобства трансляции по радио, чтобы у достопочтенного „Radio One“ было больше желания ее играть».

Последней удачей «Депешей», попавшей в первую десятку, был вышедший два года назад «Master And Servant». До его вершин новый релиз недотянул; тем не менее сингл оказался куда успешнее «A Question Of Lust». В выпуске «NME» от 16 августа 1986 Крис Лонг назвал синглом недели новое детище давнишних соперников группы, «The Human League»: «Спродюсированный Джимми Джемом и Терри Льюисом сингл „Human“ — это попытка „The Human League“ завоевать мир, и едва ли есть такой чарт, в который он не прорвется». Новому детищу «Depeche Mode» он уделил полстрочки: «Кажется, поклонникам „Depeche Mode“ в последнее время хочется исключительно безжалостного жесткого бита. „A Question Of Time“ довольно невразумителен. Просто очередной сингл „Depeche Mode“».

«Melody Maker» в том же месяце наградил «Human» титулом «возвращение года». О «Depeche Mode» тоже написали, на этот раз наблюдательно прокомментировав те предубеждения, с которыми коллективу приходится сталкиваться из-за своего бэзилдонского происхождения: «От любой другой группы, к примеру немецкой, которая одевается в кожаные миниюбки и занимается тем, что колошматит по листам рифленого железа, выдавая трогательную поп-музыку, молодежь просто писалась бы, но перед нами простые парни из Бэзилдона, и вместо того, чтобы боготворить ребят, их будут стыдиться». Дальше автор интересовался, «где же теперь тот паренек, который раньше писал все их песни».

Помимо стандартной двенадцатидюймовой удлиненной версии, группа решила выпустить «A Question Of Time» в специальном издании. Двенадцатидюймовка вышла ограниченным тиражом в августе 1986-го и включала новые ремиксы: «A Question Of Time (Newtown)» и «Black Celebration (Black Tulip Mix)», а также несколько записей недавних живых выступлений.

Несмотря на восторг, с которым встречала «Depeche Mode» американская публика, синглы в Америке по-прежнему шли

плохо. «A Question Of Time», выпущенный 3 сентября, просто провалился. 22 октября, к удивлению «DM», их американский лейбл издал еще одну пластинку, поместив на первую сторону бисайд «But Not Tonight», а на вторую — «Stripped».

Можно понять шок, испытанный Уайлдером, когда он узнал, что песня, отнявшая так много сил и времени, теперь служит лишь дополнением к треку, создание которого заняло буквально пару часов (хотя американцев можно понять. Дело в том, что «But Not Tonight» «засветилась» в молодежной комедии Джерри Креймера «Modern Girls» — к сожалению, посредственной и быстро забытой).

Не меньше оскорбило Уайлдера известие о том, что удлиненная версия «But Not Tonight», в Британии вышедшая только на двенадцатидюймовом издании «Stripped», в качестве бонус-трека просочилась и на американский компакт-диск «Black Celebration»: «Ее законное место — вторая сторона сингла „Stripped“, и к тому же мне всегда казалось, что добавление бонус-треков на диск нарушает плавное течение альбома. Конечно, все сделано из-за заботы о покупателе и убеждения, что за свои деньги он должен получить как можно больше, но, по-моему, все треки следовало оставить там, где им полагается быть[47]».

Винс Кларк вместе со своей новой группой тоже столкнулся со всеми странностями американского мейнстримового музыкального бизнеса: «На концерте в Лос-Анджелесе было порядка тысячи двухсот восторженных зрителей, а поскольку именно в Лос-Анджелесе располагаются офисы „Warner Brothers“, на нас пришли посмотреть многие сотрудники компании. И вот мы все выпиваем за кулисами после выступления, и в комнату входит Энди Белл. Первое, что у него спросили: „Штопор не видел?“ Второе: „А чем ты занимаешься?“ И это после концерта, а не до!»

«Многое в Америке было для меня неожиданным, — рассказывал Кларк журналисту из „Melody Maker“. — Наш инженер Флад (Марк Эллис) сказал нам, что в нью-йоркском отделении „Warner Bros“ считали, что напрасно Энди делает свою сексуальную ориентацию столь очевидной, поскольку такое поведение может плохо отразиться на продажах. Однако когда мы были в Сан-Франциско, та же компания убеждала нас дать интервью крупнейшему штатовскому печатному изданию для гомосексуалистов, „The Advocate“. Сплошное лицемерие».

Песня «A Question Of Time», точнее, загадочный клип на нее

стал для «Depeche Mode» поворотной точкой — теперь к характерному звучанию добавился легко узнаваемый стиль, и все благодаря Антону Корбайну; когда-то он же снял группу для первой в их жизни обложки «NME». В видео «A Question Of Time», снятом на черно-белую кинопленку «Super 8», сюжет разворачивается вокруг таинственной личности в защитных очках, разъезжающей по американской пустыне на старомодном мотоцикле с коляской. Найденного младенца мотоциклист в итоге вручает Алану Уайлдеру.

Кстати, самого Уайлдера съемки этого клипа убедили в том, что работать с детьми — последнее дело: «Иногда приходилось снимать одно и то же часами, дожидаясь, когда же эти свертки… простите, дети сделают то, что от них требуется. А вокруг творился настоящий хаос: мамы, пеленки, игрушки и подгузники».

Несмотря на то что подержать ребенка в итоге довелось каждому из участников группы (клип завершается сценой, в которой одна малышка тянет Мартина за волосы, а он смеется), Алана в этом видео засняли несравнимо больше, чем остальных, — может быть, он просто был единственным, кто не проспал и явился на съемки вовремя?

«Вполне возможно, что никто, кроме меня, не согласился встать так рано, — рассуждает Уайлдер. — До места съемки было два часа езды, а явиться туда надо было на следующий день после концерта. Режиссеры всегда требуют, чтобы ты был на съемочной площадке в пять утра — просто из вредности!»

Антон Корбайн: *«Depeche Mode» предложили мне взяться за клип на «A Question Of Time», и мне захотелось снять видео в жанре путешествия; они же предоставили мне полную свободу действий. Мне кажется, они были рады возможности не брать ответственность на себя.*

Участники группы едины в своем отношении к вопросу видео. «Этот формат всегда давался нам с трудом, — признался Дэйв Гэан. — Обычно наше участие в клипах выглядело так: на всем протяжении съемок мы держались в тени и ни во что не вмешивались, а потом говорили: „Ой, смотрите, какая фигня получилась“».

Алан Уайлдер: *Я знаю, в это сложно поверить, но все смены имиджа, предпринятые нами за эти годы, были нашим личным выбором, и до вмешательства Антона ни о какой целостности образа «DM» говорить не приходилось. Больше того, о некоторых ранних клипах и вспомнить стыдно. Режиссеры на нас просто практиковались — первым приходит на ум имя Джулиана Темпла. Конечно, с появлением Антона мы вздохнули свободнее — хотя*

актеры из нас по-прежнему не очень.

Мартин Гор: *Первые наши опыты создания клипов были довольно неудачными. По-моему, некоторые режиссеры, увидев, какие мы юные и наивные, решали попросту поиздеваться над нами — посмотреть, на что им удастся нас уговорить, и выставить нас полными идиотами.*

Дэйв Гэан: *Нам правда был нужен кто-то, с кем было бы комфортно, и, как только мы с Антоном сели поговорить о наших идеях, стало ясно, что он отлично впишется в команду.*

О своей роли Корбайн отзывался без особой застенчивости: «Думаю, до моего прихода никакой „упаковки“ „Depeche Mode“ попросту не имел. Разумеется, была музыка, но если речь идет о манере преподнесения, то здесь дело обстояло совсем плохо. По-моему, с моим появлением музыкальная и визуальная стороны слились воедино».

Дэйв Гэан: *Когда мы с Антоном закончили первое совместное видео, «A Question Of Time», и посмотрели, что вышло, мы осознали — такие изменения пойдут нам на пользу. Антону до сих пор всегда удается правильно понять, что у нас происходит, и ненавязчиво придать тому, что мы делаем, определенный образ. Он подбирает к нашей музыке правильную картинку и цвет.*

Энди Флетчер: *Взгляните на нашу историю, и вы заметите, что именно с «Black Celebration» все начало получаться так, как надо. Во время работы над этим альбомом мы начали сотрудничать с Антоном Корбайном. Как видно из наших ранних клипов и фотографий, до того момента мы не управляли ситуацией, да и с имиджем у нас были проблемы. Но потом появился Антон, который взял на себя визуальную сторону дела, а мы сами в то же время продолжали расти в плане музыки, и вот тогда все пошло на поправку.*

Помимо расплывчатой сюжетной линии, в клипе «A Question Of Time» присутствовали кадры штатовских выступлений группы в рамках «Black Celebration Tour», призванные продемонстрировать разработанное невероятно изобретательной Джейн Спирс сценическое оформление, в том числе диковинные устройства для перкуссии.

О новых изобретениях Алан Уайлдер поведал Бобу Доэршуку из «Keyboard»: «У нас на сцене, у заднего края каждого из трех помостов для клавишников, стоят такие штуки, с виду абстрактные объекты. На них закреплены контактные микрофоны. Ударяя по объектам, мы можем создавать самые разнообразные сэмплированные звуки. Наверное, большинство зрителей думает, что мы по этим штукам бьем понарошку, а все записано на

фонограмму».

За подобным «ноу-хау» стоял довольно сложный технологический процесс, в ходе которого звук из микрофонов проходил через скрытую от глаз зрителей электронную ударную установку «Roland Octapad», откуда благодаря технологии MIDI попадал в два сэмплера «Akai S612» — они и преображали его в то, что в итоге слышала публика. На конечный результат Уайлдер смотрел просто: «Всем видно, что на сцене мы не стоим без дела, а работаем».

Таким образом «Depeche Mode» успешно применили к своему шоу элементы выступлений группы «Kraftwerk». Вскоре они начали собирать стадионы…

Глава XVIII
Массированная атака

«Музыка для масс?» Ну, многие подумали, что именно подобным мы теперь и занимаемся. Мартин где-то увидел альбом «Music For The Millions» («Музыка для миллионов»), и нам название показалось довольно смешным — так и появилось название «Music For The Masses». Опять же, в итоге это действительно стало музыкой для масс — мы дали концерт в «Роуз-Боул» в Пасадене, ставший кульминацией нашей карьеры.

Энди Флетчер, 1998

«Мы не запаривались», — лениво ответил Энди Флетчер на вопрос Франческо Адинольфи из «Record Mirror» о том, чем занималась группа в первой половине 1987-го. На самом деле нельзя сказать, что с окончанием долгого тура в поддержку «Black Celebration» жизнь «Депешей» совсем замерла.

Мартин Гор променял берлинскую ночную жизнь, а заодно и роман с Кристиной Фридрих на квартиру в лондонском районе Мейда-Вейл. В ближайших планах Мартина была работа над материалом для нового альбома. Чета Гэан тоже не сидела без дела, и к тому моменту, когда участники группы собрались записывать очередную пластинку, Дэйв и Джо уже ожидали первенца.

Алан Уайлдер вместе с новой «семьей» — Джерри и Джейсоном Янг — успел переехать в Хэмпстед и теперь вынашивал собственные музыкальные планы, о которых поведал Бобу Доершуку в интервью для «Keyboard»: «Мне нравится быть самодостаточным; не хочу ни перед кем отчитываться. Я могу сам исполнять роли музыканта, продюсера и звукоинженера. Правда, заниматься этим я могу только в свободное время».

Уайлдер опробовал кое-что из оборудования «Depeche Mode» в своей шестнадцатидорожечной домашней студии. «У меня был мой „MiniMoog“ и сэмплеры типа „Emulator“, которые я одалживал у группы. Какое-то время я работал со встроенным секвенсором „Emulator II“ — он был так себе, но выбора у меня

тогда не было. Записывался я на четыре дорожки. В общем, поначалу все было устроено очень и очень просто».

Тем не менее именно так зародился «Recoil», сольный проект Уайлдера. В конце 1986 года «Mute» издал его мини-альбом «1 + 2», представлявший собой набор мастерски обработанных сэмплов из арсенала «Depeche Mode» в сочетании с другим материалом, созданным при помощи сэмплера «Emulator», а также синтезаторов «Roland Jupiter-8» и «PPG Wave 2». Пластинка была экспериментальной и вовсе не предназначалась для коммерческого выпуска.

«Что сказать про „1 + 2“? Я просто баловался в домашней студии, — говорит Уайлдер. — Это была демозапись на кассете, выполненная на четырехдорожечных магнитофонах „Fostex“ или „Tascam“. Она оказалась изданной только после того, как я показал ее Дэниелу Миллеру. Он спросил, могу ли я сделать из своих упражнений полноценную запись. На работу у меня не было времени, так что мы решили просто выпустить все как есть и забыть».

Как ни странно, кое-кому из музыкальных журналистов результат понравился. «Dance Music Report»: «Композиции на „1 + 2“ полностью синтезаторные, но они совсем не похожи на поп-блуждания „Depeche Mode“. Альбом по большей части инструментальный; здесь есть и традиционный ритм, но в целом музыка скорее атмосферная. Приятно видеть, что участники „DM“ могут играть и кое-что посерьезнее обычной сладенькой музыки».

Алан Уайлдер: *У меня не было времени всерьез заниматься альбомом. Нам казалось, что хорошо было бы выпустить хоть что-нибудь. Возможно, «1 + 2» не представляет для меня особой ценности потому, что в то время он был просто сайд-проектом.*

Работа над новым альбомом «Depeche Mode» началась с долгого периода предварительной подготовки, во время которой шла обработка демозаписей Гора в домашней студии Алана. На этот раз Дэниел Миллер отошел от обязанностей сопродюсера, сославшись на трения, возникшие в процессе записи «Black Celebration».

На роль звукоинженера и продюсера, а также для усовершенствования звучания «Depeche Mode» с благословения Миллера был назначен Дэйв Бескомб, только что вернувшийся из «Real World Studios» после работы над альбомом Питера Гэбриела «So», разошедшимся по всему миру многомиллионным тиражом и включавшим мегахиты «Sledgehammer» и «Don't Give Up». Гарет Джонс весь год был занят сведением и продюсированием записей других музыкантов «Mute» — Холгера Хиллера из группы «Can», а

также групп «Nitzer Ebb» и «Wire» в берлинской «Hansa».

Дэйв Бескомб родился в Честере. Он рос страстным меломаном и коллекционером пластинок и, кроме того, любил подбирать услышанную музыку на семейном пианино. Любопытно, что его первый опыт работы был таким же, как у Уайлдера: он работал оператором (и подавал всем чай) в студии, где в свободное время оттачивал свои умения в области звукозаписи. Хорошая репутация дала Бескомбу возможность поработать внештатным звукоинженером в нескольких студиях, а затем и обеспечила ему постоянное место в фулхэмской «Marcus Studios».

Именно в этой студии в 1983 году он в числе прочих работал над альбомом «Porcupine» группы «Echo And The Bunnymen», отлично встреченным критикой, но настоящим прорывом в его карьере стало участие в создании «Songs From The Big Chair» группы «Tears For Fears», альбома, который разошелся четырехмиллионным тиражом и весной 1985-го возглавил чарт «Billboard». Два сингла с альбома, «Everybody Wants To Rule The World» и «Shout», добрались до первой строки главного американского чарта и вошли в британскую пятерку лучших, а первый из них в 1986-м даже завоевал награду «Brit Award» в номинации «лучший сингл». «Для нас он образец инженера и продюсера, с радостью готового тринадцать дней кряду работать над одним звуком», — сказал о нем Мартин Фрай из «ABC».

По идее Бескомб должен был отлично сойтись с «Depeche Mode», группой, которая, по словам Дэвида Квонтика, «лучше чем кто-либо знает, как нужно работать со звуком». В реальности все вышло несколько иначе. «Пожалуй, ни в какой другой альбом „DM“ не вложено столько нашей личной продюсерской работы, сколько в „Music For The Masses“. При всем уважении к Бескомбу, звукоинженер из него куда лучше, чем продюсер, — пояснил Уайлдер. Грубо говоря, музыкальный продюсер выполняет ту же роль, что и кинорежиссер. Он должен представлять себе, как будет выглядеть запись в целом, стараться наилучшим образом использовать сырой материал, который ему дает музыкант, и именно продюсеру обычно доверяют принятие окончательного решения. Продюсеры бывают самыми разными: есть практики, которые даже умеют играть на некоторых инструментах, а есть совершенно немузыкальные, но с потрясающим творческим видением.

Задача звукоинженера — технически реализовывать идеи продюсера и музыкантов. Выглядит это примерно следующим образом.

Продюсер: „Я хочу, чтобы звук перуанской носовой флейты

исчез вдали, а затем появился снова“.

Звукоинженер: „Хм-м… О, знаю, я пропущу его через блок задержки 163457B, соединю со звуком бас-барабана, а потом искажу его, проиграв через вращающийся громкоговоритель и записав на три микрофона „072“, развешенные вокруг“.

Продюсер: „Сынок, не надо со мной умничать — если звучать будет хреново, я все равно забракую!“

Звукоинженер: „Как скажете, сэр“.

Продюсер: „Вот и отлично. Эй ты, новенький! Принеси мне чашку чая, а потом пойди купи мне баллончик краски в клеточку. Да не забудь пропылесосить потолок, раз уж ты здесь“».

О названии нового альбома Флетчер говорит с характерным для «Depeche Mode» юмором: «Он называется „Music For The Masses“ („Музыка для масс“) — в этом есть ирония. Нам постоянно говорят, что нам надо делать более коммерческую музыку, поэтому мы его и выбрали». (Название может быть и саркастической шуточкой «для своих» в адрес Мартина Гора, раскритикованного товарищами за «некоммерческость» его демо к предыдущему альбому «Black Celebration». — *Дж. М.*)

Выпущенный в преддверии выхода альбома сингл «Strangelove» был записан в «Konk Studios» группы «The Kinks» в лондонском районе Хорнси. Эта песня известна тем, что ее было очень сложно свести, и по прошествии времени Уайлдер назвал оригинальный трек, изданный 13 апреля, «слишком хаотичным».

«Strangelove / Strange highs and strange lows / Strangelove / That's how my love goes / Will you give it to me / Will you take the pain / I will give to you / Again and again / And will you return it?» («Странная любовь, странные взлеты и падения. Такова моя любовь. Дашь ли ты мне ее? Примешь ли боль, которую я буду снова и снова тебе причинять, и ответишь ли тем же?»)

Реакция прессы на очередной горовский гимн жестокой любви была довольно вялой. Как и следовало ожидать, наибольшую активность проявил журнал «Smash Hits», чей интерес наверняка был подогрет роскошной вечеринкой в лондонском отеле «Кенилуорт» в честь выхода сингла, организованной Крисом Карром — именно его Миллер в 1982-м назначил представителем группы по связям с общественностью. Главным украшением приема, на котором присутствовали не только участники «DM», но и представители «Mute», был большой ярко-оранжевый громкоговоритель с надписью «BONG».

«Энди Флетчер выдал нашему журналисту секретную информацию, — отчитался журнал „Smash Hits“. — „Сейчас всем весело, но не всегда так бывает, понимаете, — говорит он. —

Работа есть работа, и иногда заниматься ей очень скучно. Ничего нет скучнее работы в студии. Если честно, я делаю ее только ради денег и еще воспоминаний…“ После Флетчер с минуту хранит задумчивое молчание, а затем исчезает под столом (наверное, кусать людей за коленки). Через некоторое время к шалуну присоединяются несколько прелестниц из числа сотрудников звукозаписывающей компании, и уже никто не понимает, что происходит».

Вскоре публика имела возможность лицезреть Мартина Гора, удостоившегося в статье эпитета «больной на голову», за своим любимым развлечением — публичным раздеванием. Алан Уайлдер тем временем глушил темное пиво и жаловался журналистам: «На мой взгляд, это полнейший фарс. Вы, наверное, думаете, что мы отлично между собой ладим, и у нас всегда все „тип-топ“. На самом деле мы постоянно ругаемся, вот такие мы люди. Да, звучит цинично, но я реалист».

Журналистов из «NME» никто на вечеринку не позвал. Через три недели после британского релиза «Strangelove» в журнале была напечатана рецензия, сетующая на отсутствие в песне «неуклюжей наивности, которая была такой важной составляющей обаяния „Depeche Mode“» и «любви к экспериментам», так ярко проявившейся в «„People Are People“ с ее металлическим звучанием и бессмысленным текстом». Вердикт был суров: «„Strangelove“ — очередная вылазка „Depeche Mode“ на территорию групп типа „Soft Cell“, но Мартин Гор никогда не узнает о темной стороне любви столько, сколько знает Марк Алмонд, а голосу Дэйва Гэана не хватает порочности, без которой в этом деле не обойтись».

Соррел Даунер из «Melody Maker» тоже осталась недовольна: «Конечно, сингл прекрасно спродюсирован, а аранжировка и характерный глубокий вокал безупречны, но куда подевались все их невероятные идеи? В прошлый раз они увлеклись фетишизмом. Пора бы им придумать что-нибудь новое».

Мартин Гор: *Я часто пишу песни о любви и взаимоотношениях, а секс — просто одна из граней всего этого. Только в одной или двух песнях речь заходит о садомазо. В то время я часто ходил в подобные клубы, просто из интереса. Я никогда серьезно не увлекался подобными вещами.*

Как и его предшественник «A Question Of Time», сингл «Strangelove» добрался до семнадцатой строки марта, а через три недели вовсе исчез оттуда.

Алан Уайлдер: *Ничего удивительного — схема осталась все той же. Фанаты «DM» настолько нам преданны, что спешат купить новую запись в первую же неделю после выхода, что дает*

высокую позицию в чартах, особенно если сингл появляется до, а не после выхода альбома. Удержаться на той же строке в последующие несколько недель сингл уже не может, поэтому его нечасто ставят на радио, и вскоре он совсем выпадает из чартов, а широкая публика не успевает его заметить. Весь цикл составляет три-четыре недели. Это просто тенденция, которую нам теперь очень сложно изменить. Сравните с «Just Can't Get Enough»: он провел в чартах недель восемнадцать.

В угоду ненасытным фанатам, с нетерпением дожидающимся выхода нового альбома, были выпущены две двенадцатидюймовки с разными подборками ремиксов: в их числе были «Strangelove (Blind Mix)» Дэниела Миллера, а также «MIDI Mix», который обязан своим названием, да и самим фактом своего существования, цепочке непредвиденностей.

Алан Уайлдер: *Он так называется потому, что во время записи все настройки MIDI внезапно сбились и инструменты заиграли не то, что надо. Кто-то из нас решил — неплохо бы выпустить подобную музыку. В итоге мы слегка поприукрасили результат и впихнули его на изданную ограниченным тиражом двенадцатидюймовку в качестве ремикса. Впрочем, сейчас меня одолевают сомнения по поводу мудрости этого решения.*

Зато не приходится сомневаться в мудрости решения привлечь Антона Корбайна к созданию очередного клипа. «Strangelove», еще один характерный зернистый черно-белый ролик, был снят в Париже, поскольку именно там на Авеню-де-ля-Бель-Габриель, в студийном комплексе «Studio Guillaume Tell», велась запись «Music For The Masses».

Алан Уайлдер: *В качестве места съемки Антон выбрал Париж, а на одну из ролей назначил свою подругу, Нассим. С тех пор использование в клипах особей женского пола стало его характерным приемом.*

Видео вышло несколько сюрреалистичным. В руках участников группы периодически оказываются большие мегафоны с надписью «BONG 13» — каталожным номером сингла, — а статистка Нассим тем временем резвится в спальне, демонстрируя различные степени обнажения. Как и в предыдущем видео, в конце клипа серьезные мины «Депешей» сменяются улыбками.

Дэйву Гэану работы в «Studio Guittaume Tell» запомнилась в том числе «невероятной» наглостью французских поклонников «Depeche Mode»: «Они просто сидели снаружи, и когда кто-то из нас выходил, тут же наскакивали с вопросами (изображает французский акцент): „Это биль он? То, что ми услишаль, и есть сингль? Ваш новий сингль, да?“ А еще был один дико странный

парень, который буквально день и ночь сидел у входа в наш отель. Он ни разу не пытался с нами заговорить, просто все время фотографировал. На нем была армейская куртка, и мы думали, что он собирается нас взорвать или типа того, поэтому перед выходом из отеля мы спорили, кому первому выходить. Чудной тип».

Надо сказать, Флетчеру город на Сене показался вовсе не таким прекрасным, как принято считать: «Парижский район, в котором мы остановились, окрестили „городом какашек“, потому что там у всех были собаки, которые всюду гадили. По-моему, „город какашек“ — это еще мягко сказано!»

К тому времени, как видео «Strangelove» начали крутить европейские телеканалы, «Depeche Mode» с Дэйвом Бескомбом уже сменили парижскую студию на расположенный в датской глуши крупнейший звукозаписывающий комплекс Скандинавии — «PUK Studios», где вместе с Дэниелом Миллером приступили к сведению альбома. К услугам музыкантов были две светлые и исключительно хорошо оборудованные студии, четыре квартиры, большой крытый бассейн с подогревом, солидная джакузи, сауна, солярий, тренажерный зал и стол для бильярда; надо ли говорить, что сводить «Music For The Masses» было сущим удовольствием.

Впоследствии на вопрос о лучших звукозаписывающих студиях, где ему доводилось работать, Алан Уайлдер наряду с берлинской «Hansa» назвал именно «PUK». Памятуя о том, как затянулась работа над предыдущим альбомом, и не желая на этот раз выбиваться из сроков, во главу угла он поставил дисциплину, но и о развлечениях не забывал. «Я регулярно наведывался в бассейн, тренажерный зал и сауну — обычно перед началом работы, — вспоминал Уайлдер. — Иногда, когда мне хотелось побыть одному, я отправлялся в долгие поездки по датской глубинке на арендованной машине. Ночной жизни там почти нет, но порой мы все же ездили в ближайший город, где были клубы; дорога занимала около часа».

Как-то музыканты решили немного отдохнуть и мирно порыбачить в окрестностях студии. Их покой был грубо нарушен незваным гостем — свирепым быком. «Мы предпочли спастись бегством, но не заметили, что ограда вокруг поля под напряжением, — говорит Флетчер. — Нас неплохо тряхнуло, когда мы в нее врезались!»

Как раз встряска группе не помешала бы: работа над альбомом требовала энтузиазма, которого у участников не наблюдалось. «Охарактеризовать стиль записи пока сложно, но песни отличные и различаются по настроению, — сказал Энди

Флетчер Франческо Адинольфи из „Record Mirror“. — Мы записали пятнадцать треков, из которых в альбом попадут девять или десять».

Но, как обычно, в реальности все оказалось сложнее…

Своим приездом в Данию Дэниел Миллер показал, что и не думает прекращать тесное сотрудничество с «Depeche Mode», несмотря на проблемы, возникшие при сведении предыдущего альбома. На этот раз совместная работа началась с переработки «Strangelove» для «Music For The Masses». У Миллера уже был готов собственный «Blind Mix», и все сошлись на том, что его элементы должны войти в альбомную версию. Конечный результат, таким образом, был помесью миллеровского творения, которое затем вышло на двенадцатидюймовке, с оригиналом, выпущенным на семидюймовке до начала сведения альбома.

«Strangelove» — не единственная песня, с которой пришлось изрядно повозиться. На компакт-диск «Music For The Masses» в качестве бонус-трека попала версия «To Have And To Hold», озаглавленная «To Have And To Hold (Spanish Taster)». (Среди прочих бонус-треков были инструментал «Agent Orange» с выпущенной ограниченным тиражом двенадцатидюймовки «Strangelove», и два трека, предназначенных для следующего двенадцатидюймового сингла «Depeche Mode» — «Never Let Me Down Again (Aggro Mix)» и «Pleasure, Little Treasure (Glitter Mix)». — *Дж. М.*) Возникает вопрос: как оказались на диске две версии одной и той же песни?

Если верить Алану Уайлдеру, причиной была присущая группе музыкальная гибкость: «Все очень просто. Мартин, как обычно, предложил свое демо, и песня мне понравилась, а вот оригинальная задумка показалась слишком легковесной для общего настроения альбома, и я сделал ее более мрачной и атмосферной. Так появилась основная, альбомная версия песни. Мартин, однако, очень привязался к своему попсовому демо и сказал, что хочет записать и эту версию тоже, — и получился „Spanish Taster“. Нам не пришлось спорить друг с другом, отстаивать свои идеи — просто мы с ним по-разному видели песню, и он хотел включить свою версию в альбом. Думаю, лучшей иллюстрации к музыкальным различиям между мной и Мартином и не придумать».

С остальными демозаписями Гора, которые Уайлдеру захотелось улучшить, было проще: сочинитель и аранжировщик почти всегда могли договориться. Лучшим примером такого сотрудничества стал следующий сингл «Depeche Mode», «Never Let Me Down Again». Изначально сингл «собрали» у Уайлдера дома, а

затем его структуру решено было изменить, чтобы подчеркнуть припев — в этом смысле песня не отличалась от других совместных творений Алана и Мартина, но, по словам Алана, она «просто напрашивалась стать синглом и требовала аранжировки в стиле „Stripped“».

Впоследствии «Never Let Me Down Again» заняла особое место в концертном сете группы, во многом благодаря живым партиям — в том числе узнаваемому горовскому гитарному риффу с рядом наложенных эффектов. Также в аранжировке были использованы настоящие оркестровые звуки и сэмплы сочных ударных «Led Zeppelin», призванные добавить фонограмме еще больше веса. Результат звучал практически как гимн, а текст давал даже больше возможностей трактовки (в том числе неправильной), чем остальные композиции: «We're flying high / We're watching the world pass us by / Never want to come down / Never want to put my feet back down on the ground» («Мы летим в вышине, а мир проходит мимо. Я хочу никогда не спускаться на землю»).

Сингл вышел 24 августа. «Не удивлюсь, если в „Never Let Me Down Again“ замешаны наркотики, — уже через несколько дней изгалялся какой-то писака из „NME“. — Сами послушайте: „Гт taking a ride with ту best friend/I hope he never lets me down again“ („Прокачусь с лучшим другом. Надеюсь, он больше никогда меня не подведет“). Звучит оч-чень любопытно, особенно строчки про „safe as houses, as long as I remember who's wearing the trousers“ („в полной безопасности, пока я не забыл, кто тут главный“). Сержант, приведите-ка собак-ищеек…»

Алан Уайлдер со свойственной ему мудростью отказался быть втянутым в споры озадаченных слушателей, но дал понять, что не все ему нравится в поведении товарища по группе. «Я не могу отвечать за песни Мартина — об их значении я знаю не больше, чем вы. За образ его жизни я тоже не отвечаю, так что, если хотите узнать ответ, спросите у него самого».

«Smash Hits»: *«Моды» часто выдают подобные песни, но эта не похожа на все остальные — она, ну, в общем, жутковатая. От некоторых элементов аранжировки, особенно от таинственных звуков хора, по спине ползут мурашки, а тут еще фраза «Promises me I'm as safe as houses / As long as I remember who's wearing the trousers» («Обещает, что я в полной безопасности, пока я не забыл, кто тут главный»). Би-сайд «Pleasure, Little Treasure» тоже заслуживает того, чтобы стать хитом дискотек.*

«Never Let Me Down Again (Split Mix)» стал последним удлиненным миксом, к созданию которого приложили руку сами участники «Depeche Mode».

Алан Уайлдер: *Перепоручение ремиксов другим людям стало необходимостью. К концу записи мы страшно выматывались, а кто-то со стороны мог заняться треком на свежую голову — нам так было удобно. Впрочем, оценив плоды стараний некоторых создателей ремиксов за последние десять лет, я пришел к выводу, что мы были правы с самого начала: лучше все делать самим.*

«Не так эротично, как лучшая их вещь, „A Question Of Lust“, — заключил тем временем Пол Мэтер из „Melody Maker“, — но этот трек тоже обладает поразительной способностью ненавязчиво свести на нет любые ваши предубеждения».

Сопровождало песню еще одно запоминающееся черно-белое видео за авторством Антона Корбайна — действие разворачивалось вокруг необычного трехколесного автомобиля — «пузыря»[48] (кое-кто из американских зрителей был поражен отсутствием второго заднего колеса), разъезжающего среди полей. Казалось, большая часть публики должна была принять новое творение «Depeche Mode» на «ура», однако, как ни прискорбно, сингл «Never Let Me Down Again» добрался лишь до 22-го места, а в конце сентября, через традиционные три недели, выпал из чарта.

Алан Уайлдер: *Вообще, мы никогда не могли предугадать, что произойдет с той или иной записью. Особенным пессимизмом в этом отношении отличались Мартин и Флетч: эти двое всегда говорили что-нибудь типа «Нет, нет, ничего у нас не выйдет, мы обречены». В общем, мы просто выпускали альбомы и ждали реакции или ехали на гастроли и надеялись, что они пройдут хорошо.*

Альбом «Music For The Masses» появился в британских музыкальных магазинах 28 сентября, когда «Depeche Mode» репетировали в «Nomis Studios» перед своим самым продолжительным на тот момент мировым турне. Великолепная фотография на обложке, выполненная давним партнером «модов» Мартином Аткинсом, запечатлела три ярко-красных громкоговорителя (те самые, которые были использованы в оформлении сингла «Strangelove» и клипе) на фоне закатных облаков.

Алан Уайлдер: *Это была идея нашего графического дизайнера Мартина Аткинса. Он придумал использовать в оформлении громкоговоритель, но, чтобы передать заложенную в названии иронию, решил разместить его там, где никаких масс нет и в помине, — так и появились три мегафона, висящие на столбе где-то на отшибе*[49].

Ирония была не только в названии альбома, но и в факте

использования громкоговорителя в качестве символа: в нацистской Германии мегафонами пользовались часто и помногу — разумеется, для распространения «учения» Адольфа Гитлера. Главный пропагандист «Kraftwerk» Ральф Хюттер однажды заявил, что его коллектив создавал «музыку для громкоговорителей» — разумеется, это был намек на прошлое его родины.

Вечные соперники «NME» и «Melody Maker» опубликовали свои вердикты 3 октября.

Джейн Соланас: *Хотела бы я знать, извращенцы они или нет. На уме у них одна грязь — по крайней мере, у сочинителя Мартина Гора. Остальные «моды» его поддерживают, с радостью исполняя его ненормальные песни. Поп-затейники «Depeche Mode» не знают стыда — вот в чем причина их продолжительного успеха. Благодаря этому Мартин Гор получил возможность воплощать в жизнь свои странные плотские видения и удовлетворять желания слушателей «Depeche Mode»…*

К моей радости, на «Music For The Masses» Гор одержим как никогда. Что ни песня, то грех. Недавний сингл «Never Let Me Down Again» остается для меня шедевральным и загадочным: здесь и гомосексуальность, и наркотическая эйфория. В число лучших вещей также входит закрывающая «Pimpf», подозрительно напоминающая саундтрек к фильму о вампирах «Daughters Of Darkness», и два трека, в которых поет Гор: «The Things You Said» и «I Want You Now». У любой женщины от этого ангельского голоса пойдут мурашки.

Пол Мэтер в «Melody Maker» тоже особо отметил закрывающий альбом инструментальный трек с восточноевропейским привкусом, но совсем по другим причинам: «„Pimpf“ — глупая и пошлая вещица, завершающая ровный, гладкий и, если взглянуть на него трезво, довольно скучный альбом». Закончил Мэтер в том же духе, хотя его последний выпад был несколько странноват: «Это не то, чего я ждал, и новая пластинка „DM“ не годится для пьяных споров о пестром мире поп-музыки, но я, пожалуй, не буду сразу ее выкидывать».

Элеанор Ливи из «Record Mirror» добавила «Depeche Mode» еще одно очко, наградив «Music For The Masses» четырьмя звездочками из пяти. «Кое-кто после провала „Never Let Me Down Again“ в сингловом чарте счел, что пора забить последний гвоздь в крышку гроба „Depeche Mode“, однако, если смотреть на группу непредвзято, последняя сорокапятка „Depeche Mode“ — едва ли не лучшая из их работ. Но похоже, слишком уж сильно этот мрачный и чувственный трек раздражает тех из нас, кто фанатеет от Рика Эстли[50], — слишком уж очевиден тот факт, что „Depeche Mode“ повзрослели. Возможно, теперь публике придется

отвыкнуть от мысли, что „DM“ — это синти-поп для девочек. И только если они вместо своей традиционной попсы продолжат выпускать более зрелую, пусть и не настолько коммерчески успешную музыку, им достанется место в зале славы. Таким образом, название „Music For Masses“ противоречиво: в данный момент это далеко не „музыка для масс“. Альбом проникнут чувством неудовлетворенности, паранойи и незащищенности; для того, чтобы понравиться массам (и, следовательно, попасть в чарты), он слишком умен и искренен. Мартин Гор открыто демонстрирует свою уязвимость — наиболее заметна она в трогательных „The Things You Said“ или „I Want You Now“. Присутствие Мартина на этом альбоме ощутимее, чем обычно; его голос стал глубже и сильнее, в то время как вокал Дэйва Гэана все больше грубеет и уже чем-то напоминает голос Игги Попа — благодаря этому „Music For The Masses“ можно назвать самым завершенным и сексуальным альбомом „модов“ на данный момент».

Впрочем, перфекционист Уайлдер счел, что можно было сделать и лучше: «Осознавать, что твои прошлые работы несовершенны, — вполне естественно. Собственно, я бы забеспокоился, если бы перестал думать так обо всех записях, в создании которых когда-либо участвовал. Именно это чувство движет тебя вперед. На „Black Celebration“ есть хороший материал, но аранжировки звучат странновато. „Music For The Masses“ звучит получше, но в плане материала он менее интересен… Думаю, к тому моменту мы просто исчерпали лимит на использование в записях металлических звуков: способов ударить по трубе молотком не так уж много».

Однако «Depeche Mode» по-прежнему были озабочены «расширением границ использования сэмплов», как однажды выразился Гарет Джонс. Например, эротичное дыхание в начале «I Want You Now» на самом деле издавал аккордеон. Также группе нравилось использовать записи устной речи; так, во вступлении к «To Have And To Hold» слышно предложение на русском: «В докладах рассматривается эволюция ядерных арсеналов и социально-психологические проблемы гонки вооружений». Этот пассаж отлично подходил под то мрачное настроение, которого так стремился добиться Уайлдер.

Не менее важен был эффект, произведенный этим ходом за «железным занавесом». Одним из первых советских радиоведущих, не боявшихся ставить западную рок-музыку, был Егор Шишковский: «Рискну предположить, что „Depeche Mode“ — самая популярная в России группа после „The Beatles“. Понятно, что это совсем другая музыка и другая эпоха, но я не припомню

ни одной группы, да и вообще ни одного артиста, кроме „The Beatles“, который в России занимал бы более высокую позицию, чем эта группа».

И сама группа, и лейбл явно возлагали на «Music For The Masses» большие надежды: дошло до беспрецедентного решения разместить в «Melody Maker» и «Record Mirror» рекламу во всю полосу, причем в том же номере, где содержалась рецензия на альбом — положительная или не слишком, пока было неизвестно. В рекламе в «Melody Maker» перечислялись одиннадцать британских концертов в рамках грядущего тура, запланированных на январь 1988-го, включая два вечера подряд на лондонской «Уэмбли-арене», а также шоу в ледовом дворце «Уитли-Бей Айс Ринк». Читатели «Record Mirror», в свою очередь, были проинформированы о том, что при покупке альбома «Music For The Masses» в британских магазинах «Эйч-Эм-Ви» они бесплатно получат двенадцатидюймовый сингл сремикшированными версиями «Never Let Me Down Again» и «Strangelove».

Маркетинговая авантюра «Depeche Mode» принесла свои плоды: в Британии «Music For The Masses» оказался на десятой строке альбомного чарта. Позже «Mute» применил схожую стратегию ко второму альбому «Recoil», сольного проекта Алана Уайлдера. В номере «Record Mirror» за 27 февраля 1988-го читателям сообщалось, что на диске «Hydrology» содержится также миниальбом «1 + 2». Рецензент того же издания альбом похвалил, хоть и неохотно: «По-моему, Уайлдер переслушал авангардного композитора Филипа Гласса — уж очень все эти сюрреалистические повторяющиеся хитро заверченные фортепианные пассажи напоминают саундтрек к „Коянискатци“. И никакого вокала. Если забыть о сходстве с Глассом, то это довольно хорошая расслабляющая музыка».

Создание соответствующего альбому минималистичного оформления было доверено Мартину Аткинсу. «Выбор образов, включая мертвеца, был связан с его видением моей музыки, — объяснил Алан Уайлдер. — Я решил, что они вполне подходят».

В музыкальном плане у «Hydrology» было мало общего с альбомами «Depeche Mode», однако одно сходство нашлось: на пластинке Уайлдера тоже был использован сэмпл иностранной речи.

Алан Уайлдер: *Во втором треке, «Stone», слышно, как объявляют станцию на французском. Кроме того, там четко слышна польская речь — это было первое, на что я наткнулся, когда баловался с настройками радиоприемника. Я понятия не имел, как это переводится, мне просто понравилось, как звучит*

язык — для меня все восточноевропейские языки звучат как музыка.

«Hydrology» был занятным альбомом, но, конечно, рассчитывать на такой же коммерческий успех, как у «Music For The Masses», было нельзя; впрочем, от него этого и не ждали — он ведь и не задумывался как поп-альбом.

Алан Уайлдер: *«Hydrology» был на порядок лучше «1+2». Он был записан на полудюймовой системе «Fostex» на шестнадцать дорожек. Там тоже были свои ограничения, но он получился куда более многогранным, чем первая пластинка. Моя собственная музыка изначально задумывалась как необычная, экспериментальная. Мне было все равно, покажется ли она людям чересчур странной или нет, потому что я по-прежнему занимался поп-музыкой в составе группы.*

«Music For The Masses» гораздо успешнее продавался в Европе, чем в родной Британии, — в Германии он и вовсе добрался до второй строчки хит-парада, благодаря чему группа съездила в два немецких турне — в 1987-м и 1988-м. В Америке же все вышло наоборот: как раз благодаря изнурительным (хоть и весьма выгодным в плане финансов) летним гастролям альбом дополз до 35-й строки билбордовского чарта и покинул его только через 59 недель после выпуска, состоявшегося 6 октября.

Любопытно, что, несмотря на необычную схему издания, синглы «Strangelove» и «Never Let Me Down Again» показали лучшие результаты «Depeche Mode» в билбордовском чарте после «Master & Servant», заняв 76-е и 63-е места соответственно. Двенадцатидюймовая версия «Strangelove» вышла 20 мая, а семидюймовая — неделей позже, после чего 28-го июля был издан макси-сингл на кассете. «Never Let Me Down Again» тоже сперва увидел свет на двенадцатидюймовой пластинке (29 сентября), а затем на семидюймовой (20 октября).

Не меньшее удивление, чем решение «Sire» издать «But Not Tonight» синглом, вызвал у участников группы новый загадочный маркетинговый ход их штатовского лейбла. 23 августа 1988-го «Strangelove» был переиздан, причем в четырех форматах — семи- и двенадцатидюймовая виниловые пластинки, кассета и трехдюймовый CD. Как ни странно, этот релиз обошел предыдущий на целых 26 позиций.

Алан Уайлдер: *Уже никто не помнит, чем обязана своему появлению на свет вторая версия «Strangelove», но если пораскинуть мозгами, можно предположить, что виной тому, как обычно, был тот факт, что американскому лейблу или «MTV» не понравился клип Антона. Второй клип был снят Мартином Аткинсом.*

Впрочем, «Депеши» не жаловались, ведь даже старая,

«неугодная» версия девять недель продержалась в билбордовском чарте синглов.

22 октября начался европейский тур, в ходе которого «Depeche Mode» посетили Испанию, Германию, Италию и Швейцарию, а также дали три концерта подряд во французском «Пале Омниспорт де Пари-Берси». В знак восхищения одетым во все белое Гэаном и остальными участниками группы в зале то и дело зажигались девятнадцать тысяч огоньков.

Свой обзор этого грандиозного шоу, напечатанный в «NME» 28 ноября, Хелен Мид логично озаглавила словосочетанием «Эмоциональный шантаж»: «Я обращаю внимание на парижскую аудиторию и наблюдаю нереальное зрелище, напоминающее ожившие слайды с урока по биологии: триллионы сперматозоидов, чьи хвосты трепещут в такт музыке, пытаются прорваться к яйцеклетке, проникнуть в самое средоточие технического волшебства, созданного тремя наборами синтезаторов. Похоже на шутку: как могут бесстрастные машины навести на мысль о человеческих отношениях? Я продолжаю слушать и понимаю, что от осознания этого мне только хуже. По моей щеке скатывается соленая капля, и я вынуждена признать, что повелась на эмоциональный шантаж этих бэзилдонийцев… Так и есть, музыка для масс».

На долю американцев и канадцев пришлось двенадцать концертов в различных залах — от «Кау-Пэлес» в Сан-Франциско до огромного нью-йоркского «Мэдисон Скуэр Гарден», рассчитанного на 20 000 человек, — это был большой шаг вперед по сравнению с тремя предыдущими выступлениями группы в «Радио Сити Мьюзик Холл» на 5900 мест.

В честь приезда «DM» в Лос-Анджелес, где они дали два аншлаговых концерта в «Форуме», Франческа Каппуччи с радиостанции «KABC 7» представила группу следующим образом: «Десять лет назад, когда образовались „Depeche Mode“, новорожденных синтезаторных групп было хоть отбавляй. Затем многие из них распались, а „Depeche Mode“ продолжали свой путь наверх. Теперь они невероятно популярны и при этом остаются одним из наиболее тщательно охраняемых секретов в мире музыки. „Depeche Mode“ достигли успеха практически без поддержки радиостанций, в большой мере за счет „сарафанного радио“».

Уайлдер согласился с репликой Каппуччи о том, что «значительной частью своего обаяния „Depeche Mode“ обязаны сильным текстам Мартина Гора»: «В своих песнях он очень честен — иногда до неприличия. Ну вот есть понятие души, а что такое

душа? Нас обвиняют в ее отсутствии, потому что мы используем электронику, но на самом деле душа — в первую очередь честность, а уж этого в нашей музыке хватает. Музыка нам нужна для того, чтобы слова лучше звучали, — но в придачу у нас всегда был здоровый интерес к музыкальным технологиям, и нам нравится экспериментировать со звуком».

В заключение ведущая назвала аранжировку «Music For The Masses» «утонченной и элегантной… „Depeche Mode“ очень необычная группа, и их сила — в полном контроле над всем, что они создают. Они даже менеджментом сами занимаются!»

Перед Рождеством Дэйв Гэан отдохнул несколько дней с женой Джо и их первенцем. Когда гордому отцу пришла пора отправляться на европейские гастроли, Джеку исполнилась всего неделя.

Расслабиться было некогда: через десять дней после нью-йоркского триумфа 18 декабря «Depeche Mode» издали следующий сингл с «Music For The Masses». Как обычно, не обошлось без «металлических» сэмплов (на этот раз катящаяся крышка от кастрюли сыграла роль колпака ступицы колеса).

Как и многие другие записи «Depeche Mode», «Behind The Wheel» была устроена сложнее, чем могло показаться, — взять хоть басовую линию, комбинацию из трех разных звуков: там есть удар рукой по раструбу пылесосного шланга, пониженный на несколько тонов сэмпл гитарного перебора да еще «MiniMoog» для глубины.

Нанятый для создания ремикса «Behind The Wheel» американец Шеп Беттибоун, который позже работал с Мадонной, сваял ни много ни мало двенадцати минутную композицию[51] — жаль, что качества она была не лучшего. «Я не знаю, кто нам его посоветовал — вероятно, „Sire“, — рассказывал раздосадованный Уайлдер. — Похоже, у него на микшерном пульте отсутствуют ручки средних частот — те, на которых написано „нажми меня“».

Каждую строчку мартиновского текста (надо сказать, отличнейшего) Гор и Гэан спели дуэтом — насыщенности ради: все же песню без припева сложнее сделать запоминающейся. Верноподданные «Depeche Mode», в свою очередь, честно выполнили свою роль, подняв сингл на двадцать первое место в британском хит-параде.

Алан Уайлдер: *Не хочу сказать, что «коммерческий» — бранное слово, но тем не менее в том, что «Depeche Mode» всегда в числе прочего были коммерческим предприятием, немало минусов. Мне кажется, мы постоянно ощущали давление в связи с обязанностью выдавать хиты. К счастью, у Мартина врожденный*

талант к сочинению поп-музыки, и наши песни не звучат вымученно. Группе непременно нужны хиты, а песни Мартина отлично подходят под этот формат: куплет-припев, ну и так далее.

Би-сайдом к «Behind The Wheel» неожиданно стал ритм-н-блюзовый стандарт. Выбран он был из-за того, что запас песен у Гора истощился. В итоге «Route 66» (изначально записанная джазменом Бобби Траупом в 1946-м, эта ода знаменитейшей автомагистрали Америки перепета бесчисленным количеством музыкантов, самыми известными из которых были Чак Берри и «The Rolling Stones» — последние именно так назвали свой дебютный альбом 1964 года. — *Дж. М.*) привлекла больше внимания, чем заглавная песня.

«„Behind The Wheel“ — типичный „Depeche Mode“: Дэйв Гэан монотонным голосом поет о перепихе на заднем сиденье; а вот би-сайд — совсем другое дело, — написал Боб Стенли в „NME“ от 2 января 1988-го. — „Route 66“! Конечно, ее полностью МОД-ифицировали и добавили хитроумных синтезаторных звуков, но жужжащая, рвущаяся на свободу гитарная партия осталась. Потрясающе».

В своем воодушевлении Стенли, похоже, даже не заметил, что в свою кавер-версию «Депеши» ловко ввернули проигрыш из «Behind The Wheel». Для издания на двенадцатидюймовой версии «Behind The Wheel» «Route 66» была подвержена ряду манипуляций, но на этот раз результат Уайлдеру даже понравился: «Вариант „Route 66“, сделанный „The Beatmasters“, самый веселый, он больше подходит этой песне. Она кайфовее оригинала» (очевидно, Дэниелу Миллеру проект тоже отлично подошел. «The Beatmasters» стали первым из трех хитовых танцевальных проектов, подписанных на лейбл «Rhythm King», филиал «Mute Records». 9 января 1988-го, в день, когда «Behind The Wheel» выпал из чарта синглов, их трек «Rok Da House» там же занял пятое место. — *Дж. М.*).

Антон Корбайн, которому поручили создание видео, оставался верен себе: в черно-белом клипе на «Behind the Wheel» была и Италия, и мопед, и девушки, и, по традиции, громкоговорители.

Глава XIX
Электронику в массы

Мы были никем и вдруг стали стадионной группой.

Энди Флетчер, 2001

Новая попытка «Depeche Mode» завоевать мировое господство, начавшаяся с выступления в Ньюпорте 9 января 1988-го, была продолжена двумя аншлаговыми концертами с суммарной аудиторией в 24 000 человек на лондонской арене Уэмбли.

Нэнси Калп из журнала «Record Mirror» посетила Уэмбли 11 января: «Сцена одновременно напоминает фильм Фрица Ланга „Метрополис“ и Нюрнбергское ралли — множество декоративных постаментов и платформ, сверху свисают разноцветные флаги, и остается лишь догадываться, насколько серьезно воспринимает группа свои немецкие фетиши. Из-за занавеса, напоминающего старый черный тюль миссис Джамбо[52], доносится открывающая мелодия „Behind the Wheel“. Музыканты скрыты клубами искусственного дыма, и наконец тюль театрально взмывает ввысь, и они появляются на сцене.

А теперь основная проблема: „Depeche Mode“ ужасно истеричны. Дэйв совершает выпады тазом и покачивает бедрами, Мартин в обтягивающих черных кожаных штанах, тяжелых ботинках и черных ремнях выглядит, как младший брат Хуки[53], а Флетчер забавно дергает коленками и размахивает руками посреди песни. В общем, „Dep Mode“ еще смешнее, чем „Spinal Tap“ в их романтический период, но даже не осознают этого… Впрочем, „Depeche Mode“ доросли до отличной, разносторонней, хотя все еще до неприличия недооцененной группы. Я весь вечер невольно приплясывала, а улыбку с моего лица теперь придется удалять хирургическим путем».

Дэнни Келли из «New Musical Express» пощадил лишь Алана Уайлдера: «Дейв Гэан изображает бога секса из Эссекса; остается лишь изумляться его убедительным тазовым выпадам (учтите, что его „радиоантенна“ постоянно возбуждена), поражаться позе „этот геморрой меня добьет“ в духе Фредди Меркьюри и наслаждаться вторым по жути танцем на земле (нечто среднее между страдающей артритом курицей, стриптизершей из второсортных фильмов и бабушкой Мика Джаггера). Первое же место, конечно, отходит его коллеге Флетчу, который весь вечер

бездельничает, глядя на происходящее, как баран на новые ворота, а затем внезапно с непринужденным видом совершает свое фирменное преступление против хореографии…»

Гор был описан как «бессмысленный кошмар, состоящий из коленок и сосков». Впрочем, одна из частей шоу Келли все-таки впечатлила: «От „Black Celebration“ перехватывает дыхание, от нее даже самые ярые крикуны столбенеют и разевают рты».

Энди Дэрлинг, «Melody Maker»: *Не сказать, что «Depeche Mode» стали суперзвездами или, наоборот, заплесневели; вероятно, они где-то посередине. Честно говоря, они по-прежнему немного провинциальны. То хотят крушить устои, то просто посмеяться, то быть сексуально привлекательными, то притворно стыдливыми. Этакие ребята из глубинки, которые не боятся время от времени показать свою женственную сторону.*

Первую половину 1988-го занял европейский тур из 33 концертов, а также четыре выступления в Японии. 16 мая песня «Little 15» с альбома «Music For The Masses» неожиданно стала синглом во Франции. Написанная Мартином Гором баллада не входила в сет-лист их тура, и, если бы не инициатива Дэниела Миллера, ее могли бы вообще не записать. Французские фанаты получили дополнение в виде нигде больше не изданного би-сайда «Stjarna». В дополнительную двенадцатидюймовую пластинку по инициативе Гора включили Сонату № 14 до-диез минор (более известную как «Лунная соната») Бетховена в исполнении Алана Уайлдера. Хотя Алан клавишный виртуоз, позже он признавался, что подпортил окончание композиции.

«Little 15» была построена на простой сэмплированной струнной аранжировке, явно вдохновленной произведениями композитора-минималиста Майкла Наймана. Текст Гора словно возвращается к затронутой еще в «A Question of Time» теме сексуальности несовершеннолетних. Благодаря преданной фан-базе «Depeche Mode» запись активно импортировали в Великобританию — 28 мая сингл попал на 60-ю строчку британского чарта, хотя официально никогда не был издан на родине группы.

Полет творческой мысли Антона Корбайна был приостановлен: клип на песню решено было снимать не с ним, а с Мартином Аткинсом.

Алан Уайлдер: *Мы захотели попробовать нового режиссера, так как сингл выходил только во Франции.*

Тема режиссеров вскоре вновь стала актуальной: североамериканское турне из 30 концертов «Music For The Masses Tour» было увековечено на целлулоиде Доном Алленом (Д. А.) Пеннебейкером. К тому моменту он прославился главным

образом музыкальными документальными картинами «Don't Look Back» (вышла в 1967-м, взгляд из-за кулис на состоявшийся двумя годами ранее британский тур Боба Дилана) и «Monterey Pop» (1969-й, запись фестиваля «Monterey Pop Festival» 1967-го).

Для большинства американских зрителей фильм «101» стал экзотикой: в главных ролях — электронная группа без ударника с той стороны Атлантики. В примечаниях Пеннебейкера к видеорелизу сообщалось следующее: «„101“ — это фильм о музыке, о тех, кто ее продает, и тех, кто покупает. О тех, кто управляет ею, тех, кто ее пишет, и тех, кто исполняет. Но кто есть кто?

Новая группа: четыре молодых англичанина, друзья, которые выросли вместе. Они начинали с клавишных и кассетного магнитофона, поскольку из-за шума держать дома ударные запрещалось. Никакого менеджера (они справляются сами) и никакого контракта с лейблом (с „Mute“ ограничились рукопожатием).

Концертный тур: вместе с „пиратской“ командой британских и австралийско-новозеландских техников, тремя сорокафутовыми полуприцепами и оборудованием, будто взятым с космической пусковой площадки, они перемещаются по стране, настраиваясь и задавая жару, неделю за неделей, город за городом. Встают после полудня и не спят до рассвета. Нет времени даже на саундчек.

Вокруг море юных американских фанатов, которые проникают через каждую щель и преследуют их за сценой. А чуть позади — специальный автобус, полный фанатов, победителей конкурса „Попади в фильм о «Depeche Mode»“, пытающихся нагнать своих кумиров. К концу тура (101-му концерту) почти 70 тысяч заполняют стадион „Роуз Боул“ в Пасадене (Калифорния), чтобы увидеть светомузыкальное представление, устроенное четырьмя друзьями стремя клавиатурами, вокальным микрофоном и… кассетным магнитофоном.

Для меня этот фильм — сказочное воспоминание о событиях, которые уже закончились, но навсегда остались запечатленными, как муха в янтаре».

Первые кадры — черная пустота и голос производственного директора «Depeche Mode» Энди Фрэнкса, произносящий нараспев: «О'кей, запускай кассету».

«Камеры запускались клавишным техником Уобом Робертсом в начале сета и останавливались только между выходами на бис, — объясняет Алан Уайлдер. — Там работали две одинаковые мультитрековые машины, которые были синхронизированы — одна просто дублировала другую на случай поломки».

Дальше «101» повторил схему, использованную в «Rattle And

Hum» «U2», — американские концерты чередовались с закулисными съемками, сделанными, когда «Depeche Mode» готовились к кульминационному сто первому концерту их мирового тура на «Роуз Боул».

Д. А. Пеннебейкер: *Задача снять фильм о «Depeche Mode» выглядела невыполнимой, но сами ребята были выше всяких похвал. Они не могли разобраться в самих себе, зато догадались, как можно сделать кучу денег с кассетным магнитофоном за сценой. Среди них был парень, Алан, который теперь уже с ними расстался; он отличный музыкант. Еще у них есть этот невероятный «гений из космоса», который может писать суперпесни, а еще у них есть Дэвид! И еще один парень. Их нельзя не любить, но как сделать фильм на подобном материале? Вот мы и придумали забавную идею — заставить фанатов попытаться попасть в автобус, — и это сработало! Невероятно!*

На самом деле «забавная идея» возникла, когда Сью из Малибу (ведущая лонг-айлендской англофильской радиостанции «WDRE») объявила примерно 350 тысячам слушателей: «„Depeche Mode“ снимают фильм и хотели бы, чтобы в нем появились некоторые из фанатов».

Автобус взяла на абордаж разношерстная компания с нелепыми восьмидесятническими прическами. Водитель автобуса Дэйв Черест разозлился не на шутку: «Что?! Вы надо мной издеваетесь? Везти кучу малолеток через всю страну?!»

Депешмодовская интерпретация «Route 66» стала главной темой уик-энда на «WDRE» — к восторгу нанятой американской пресс-атташе Терезы Конрой: «В топ-200 больше песен „Depeche Mode“, чем любой другой группы».

Продюсер «WDRE» Дэннис Макнамара уверенно объяснил, в чем привлекательность «Depeche Mode»: «Они собрали очень разношерстную аудиторию. Их слушатели — не только подростки; у них есть огромная (пусть и преимущественно женская) поддержка публики от восемнадцати до двадцати восьми. Часть аудитории появилась благодаря нешуточному успеху „I Just Can't Get Enough“ в танцевальных клубах. Еще есть ребята, которые одеваются в черное и любят также „Einsturzende Neubauten“, „Nitzer Ebb“ и прочий индастриал. А еще среди наших слушателей есть масса молодых городских профессионалов.

На шоу „Depeche Mode“ можно увидеть рядом фондового брокера и панка…»

Энди Флетчер: *В Штатах люди воспринимают музыку гораздо серьезнее, чем в Великобритании. Поскольку музыка — прежде всего индустрия, направленная на получение денег, здесь существует*

некое «античартовое» движение. Люди, которых мы встречаем за сценой, часто умоляют нас: не попадайте в топ-40! Но если радио начинает играть твою песню, и она попадает в топ-40, что тут поделаешь?

Мартин Гор: *Одним из рабочих названий фильма «101» было «Mass» («Месса»). Мы подумали — это хорошо увязывается с «Music for the Masses» и ажиотажем вокруг него.*

Так что же связало «Depeche Mode» и 62-летнего ветерана кинокамеры Пеннебейкера? «Сценарии их выступлений были созданы с потрясающим воображением, они были гораздо зрелищней всего, что я запечатлевал на концертах в 60-х и 70-х, когда зрители видели лишь музыкантов в потрепанной одежде да усилители. Их шоу было таким же эффектным, как и бродвейские представления. Я решил, что люди, которые так много дают аудитории, должны и внутри иметь что-то особое. Я подумал, что стоит к ним присмотреться. Мне понравилась их независимость; они игнорировали давление извне. Создание популярной музыки подвержено коррупции точно так же, как и создание фильмов, поэтому люди, действующие независимо, всегда производят сильное впечатление. Это еще не означает, что имеешь дело с мощными интеллектуальными силами вроде Боба Дилана и других властителей умов, но я думаю, жизнь „Depeche Mode“ и их работа так интересны, потому что мало кто действует подобным образом».

Алан Уайлдер: *Он не интересовался музыкой, не притворялся, что понимает ее. А мы, в свою очередь, были не в курсе, какую историю он собирается рассказать в фильме. Подходу него такой: «Давайте просто поснимаем все подряд и посмотрим, что получится».*

Дэйв Гэан: *Слова «постановка» и «сценарий» вообще не из лексикона Пеннебейкера. Он снимает то, что на самом деле происходит. Все по-честному. Вот почему мы обратились к Дону; мы видели, что он сделал в фильмах о Дилане и «Monterey Pop», а также в документальной картине о Кеннеди («Primary»), — его ленты основаны на фактах. Нам не нравится, что многие группы выдают полностью сценарные, клишированные фильмы, глянцевые до невозможности.*

Одна из первых сцен, снятая на чартерном самолете «Depeche Mode» — заказанном специально для группы турбовинтовом авиалайнере, на котором был изображен логотип «Music For The Masses» с мегафонами, — явно показывала, что группа вознеслась до уровня рок-аристократии. Слышно, как Энди Фрэнке разговаривает по чуду электронной техники, мобильному телефону размером с кирпич, обсуждая приближающееся шоу (27

мая) на филадельфийском стадионе «Коур-стейт-спектрум» вместительностью 18 000 зрителей: «Поскольку это праздничный уик-энд, мы немного беспокоимся, не будет ли зал выглядеть пустым. Есть какой-нибудь способ передвинуть сцену поближе? Ребята действительно волнуются, не будет ли ощущения пустоты… Ну, десять тысяч — это, по-моему, уже приличная толпа».

20 мая «Depeche Mode» выступили в Чикаго в «Попьюлар мьюзик грик театр». Питер Брейк, один из примерно 10 000 зрителей, рассуждает об изменениях, произошедших после 6 июня 1986-го, когда группа играла на этой же площадке: «Хотя в Чикаго всегда любили „Mode“, число фанатов и общее настроение толпы значительно изменились с тех пор, когда я двумя годами раньше видел группу во время „Black Celebration Tour“, и даже по сравнению с предыдущим выступлением в поддержку „Music For The Masses“ осенью восемьдесят седьмого. Толпа стала более мейнстримовой, и неожиданно исчезло чувство, что „DM“ — для избранных».

Ливерпульскую группу «Orchestral Manoeuvres In The Dark», которая подстегнула Винса Кларка к созданию «Depeche Mode», пригласили в качестве разогревающей на второй этап тура. Ирония данной ситуации не ускользнула от Маккласки: *Они превратились в огромную монструозную машину, особенно в Америке, с этим — как они его называли — альтернативным движением. Можно продавать миллионы копий и все равно считаться в Америке альтернативным. А мы получали жалкие пять тысяч долларов за выступление, играя на разогреве у группы, которая появилась благодаря нашему первому синглу, — это даже не покрывало наши расходы! Так что пришлось позабыть о гордости. Но, оглядываясь назад, могу сказать, что «DM» настояли на своем и в итоге дали американской аудитории то, чего она хотела.*

Алан Уайлдер: *«Depeche Mode» непрерывно давали концерты в Америке и много лет сражались с радиоформатной стеной, прежде чем дело сдвинулось с мертвой точки. Мы не забыли про Европу — играли много концертов и там, но для нас было важным завоевать США, и мы хотели сконцентрироваться на этой территории. Маккласки, по-моему, переоценивает себя, что типично для забытых групп. Мы как-то устроили матч в крикет «DM» против «OMD» — ворота Маккласки от меня не ушли!*

Тем временем в автобусе фанаты прихорашивались, танцевали и тупо напивались, путешествуя среди красочных пейзажей — от заброшенных городских районов до раскаленных пустынь, — в итоге нагнав «Depeche Mode» 11 июня в зале «Эй

Джей Паламбо» в Питтсбурге, штат Пенсильвания. Там они увидели, как их герои исполняют на саундчеке песню «The Things You Said», которая благодаря продуманному монтажу Пеннебейкера сменяется вечерним представлением: получился резкий контраст между ярко освещенным пустым залом и изобретательным световым сопровождением Джейн Спирс при полном аншлаге.

Дэйв Гэан: *Дело не в количестве прожекторов, а в том, как они используются, — настроения заданы для каждой песни, вот что важно в случае с освещением. Есть куча групп, у которых просто стоят тысячи ламп, вспыхивающих в одно и то же время, и когда увидишь это однажды, ждать больше нечего. Но в шоу, которое мы здесь делаем, в каждой песне на сцене происходит что-то свое — двигаются предметы, опускаются разные задники. Во всем происходят изменения; сцена каждый раз преображается.*

Главным сторонником «Mode» в Калифорнии был все тот же иммигрировавший из Англии диджей станции «KROQ» Ричард Блейд: «Их прорыв случился в восемьдесят четвертом, когда они играли в „Палладиуме“ (на самом деле это произошло 30 марта 1985-го. — *Дж. М.*). Тогда они устроили такое крутое шоу и о них столько говорили, что в следующий раз, в восемьдесят седьмом, они дали два аншлаговых концерта в „Форуме“ вместимостью семнадцать тысяч зрителей, который даже „Duran Duran“ не смогли заполнить. Так что шестью месяцами позже мы решили, что выпустим их на „Роуз-боул“ вместимостью семьдесят две тысячи».

Блейда можно услышать в «101», когда он комментирует появление «Depeche Mode» на «Роуз-боул»: «Они приезжают в классическом открытом „кадиллаке“, чтобы анонсировать приближающееся шоу. Представленный загорелым крашеным блондином Блейдом, бледный и застенчивый Уайлдер подходит к микрофону: „Мы хотим сказать „доброе утро“ всем, кто слушает и смотрит нас, и объявить специальный заключительный концерт нашего мирового тура. В субботу, 18 июня, мы будем играть концерт для масс здесь, на „Роуз-боул“, Пасадена“».

Дэйв Гэан: *Когда устраиваешь такое шоу, в этом есть что-то почти религиозное. Чувствуешь массу энергии — по крайней мере, я чувствую — от всех этих людей, поющих вместе с тобой. Я не стал бы называть это «поклонением» или вроде того, но это невероятная энергия, которую вряд ли кто-то из нас полностью осознает.*

Нельзя сказать, что и Пеннебейкер ее понимал: «Когда ребята решились сыграть на „Роуз-боул“, они пошли ва-банк. Я

аплодирую, когда они побеждают — для меня это не просто циничное увеличение капитала. Я не пытаюсь дать ответ — просто показываю то, что вижу. В этом фильме мы пытались показать происходящее сразу с нескольких точек зрения, чтобы люди могли получить целостную картину и сделать собственные выводы».

В день концерта Гэан увидел толпу из примерно 70 000 человек, и у него начался приступ паники: «Я не уверен, что это хорошая идея. А вы как думаете? Ох, давайте вернемся в отель! Зрители и так повеселились — „OMD“ выступили… „Wire“… Томас Долби… Они не обидятся». Пеннебейкер эффектно подчеркнул волнение солиста съемками толпы, запускающей «волну», пока на громадной площадке звучит «White Eagle» «Tangerine Dream».

Ричард Блейд вспоминает странную сцену: «Они как раз исполняли „Blasphemous Rumours“, когда неожиданно разразилась гроза. Такое нечасто случается в июне в центре Лос-Анджелеса. А затем ребята заиграли „Sacred“, и дождь прекратился. Это было так необычно».

Впоследствии Уайлдер признался, что не только у Гэана перед концертом нервы шалили: «Я помню, как нервничал, переживая за каждый аспект шоу, — во-первых, на протяжении всего тура мы использовали одну звуковую аппаратуру, а сейчас собирались подключить совершенно другую; во-вторых, нам пришлось арендовать кучу дополнительных осветительных приборов и нанять кучу людей для самых разных функций. Это было упражнение на собранность, к которому мы не были по-настоящему готовы».

Когда позже Гэана спросили, какой образ символизирует для него «Depeche Mode», ответ последовал незамедлительно: «Для меня это „Роуз-боул“. Был момент в песне „Never Let Me Down [Again]“, когда я запрыгнул на возвышение и заметил, что несколько человек машут руками, тогда я тоже поднял руки, и неожиданно вверх взметнулись руки всех семидесяти тысяч зрителей! Я был просто ошеломлен; слезы подступали к горлу, по лицу струился пот, но это было счастье! В такие моменты думаешь: лучше просто не бывает. Это было потрясающе — бэзилдонский парень на самой вершине».

Алан Уайлдер: *Здорово, что Дэйв поддержал жест зрителей. Это стало фирменной «фишкой» после фильма «101».*

Во время кульминации концерта 70 000 фанатов вместе с Гэаном и его группой долго и эмоционально распевали припев «Everything Counts».

Дэйв Гэан: *Все, кто был на том концерте, кто являлся его частью, почувствовали момент. И если честно, я заплакал прямо на сцене. Я пытался скрыть слезы — артист должен оставаться мужественным и делать свое дело, — но на какое-то мгновение я просто застыл, стоя на платформе, и смотрел в зал. Буквально все руки были подняты. Наверное, глупо звучит, но это выглядело как огромное волнующееся под ветром поле кукурузы или вроде того… Я просто застыл. И было даже не важно, что я перестал петь: волна не останавливалась.*

Камеры Пеннебейкера подловили бухгалтера тура «Барона» Джонатана Кесслера (американца, чьи связи с «Depeche Mode» позже еще больше укрепятся) и его команду, когда они подсчитывали доходы от продажи атрибутики на «Роуз-боул», а на сцене звучала «Everything counts in large amounts» («Все считается»). Цифры говорят сами за себя — Кесслер восклицает в камеру: «Миллион триста шестьдесят тысяч сто девяносто два с половиной доллара! Сегодня, восемнадцатого июня, на „Роуз-боул“, Пасадена, билеты купили шестьдесят тысяч четыреста пятьдесят три зрителя. У нас много денег. Очень много. До фига. Просто тонны!»

Дэйв Гэан: *Искаженное представление о деньгах в Америке стало для нас открытием. Когда гастролируешь в Америке, неожиданно вещи вроде мерчандайзинга оказываются куда важнее продаж билетов. Атрибутика финансирует туры. Люди говорят о мультимиллионных долларовых сделках с мерчандайзерами. Не успеешь оглянуться, а ты уже открыл сеть магазинов футболок! Нельзя выступать в Америке и не продавать футболки.*

А вот слова фаната-прагматика: «Вот вопрос — сколько денег они наварили. Вы посчитайте. Двадцать три бакса за футболку и тридцать два за толстовку, и сколько там стоили программки — пятерку или десятку. Господи, как бы я хотел быть их бухгалтером!»

К тому моменту, как «Music For The Masses Tour» завершился концертом на «Роуз-боул», его суммарная аудитория составила ровно 443 012 человек.

Дэйв Гэан: *Мы не стыдимся своих доходов и надеемся, что люди правильно нас поймут. Тема денег — всегда что-то вроде табу у музыкантов, хотя все знают, что группы зарабатывают порой куда больше, чем заслуживают. Но об этом нельзя говорить, потому что это отдаляет артиста от аудитории, которая должна считать его равным себе.*

«Depeche Mode» уже окончательно превратились в коммерческое предприятие, хоть Мартин Гор и утверждал

обратное: «Мы всегда хотели делать альтернативную музыку».

Дэйв Гэан: *Когда мы сделали фильм «101» и выступили на «Роуз-боул» в Калифорнии, это было вроде вызова. Люди шептали: «Они никогда не заполнят эту площадку» и тому подобное. Я чувствовал, что в нас сомневаются, но был совершенно уверен, что все будет как надо. И в итоге все получилось действительно хорошо.*

Энди Флетчер: *Никто не верил, что альтернативная группа может выступить перед таким количеством людей.*

Грандиозное шоу окончено, и участники переходят к обсуждению произошедшего. Звукорежиссер признаётся, что вокал потребовал «чрезвычайно сложной работы», на что внимательный Уайлдер отвечает: «Надеюсь, ты добавил побольше реверберации». Тур-менеджер Джей Ди Фэнджер поворачивается к оцепеневшему Гору и говорит: «Здесь такое место, где вокал всегда получается очень плоским. Можно его обрабатывать без конца, не он все равно будет звучать пресно».

Пеннебейкер переключается на кадры с явно изнеможденным Гэаном, стоящим за сценой и прячущим лицо в полотенце. Его успокаивает женщина, которая стоит спиной к камере, — возможно, Джо Гэан, которая присутствовала на шоу с сыном Джеком; ранее в фильме можно было увидеть, как заботливый отец кормит его из бутылочки.

Мартин Гор: *Концерт на «Роуз-боул», конечно, был совершенно особым мероприятием, но мы так нервничали в связи со съемкой и записью происходящего и количеством зрителей, что по-настоящему насладиться процессом нам не удалось.*

Алан Уайлдер: *Мы не смогли получить удовольствие от действа, потому что слишком волновались. Так что на самом деле никто не получил удовольствия. В тот вечер мы не очень хорошо сыграли. Только когда возвращаешься к прошлому и смотришь фильм, где звук немного приукрашен, начинаешь понимать, каким важным моментом это выступление было для группы. На самом деле надо было просто радоваться.*

Дэниел Миллер: *Прежде всего поражал масштаб происходящего. Семьдесят тысяч человек! Я никогда раньше не был на концерте с таким количеством зрителей. Зрители не просто присутствовали на концерте — они в нем активно участвовали, по-настоящему реагировали.*

Фильм «101» был записью события, выдающегося по своим масштабам. Никто в Англии — или еще где-либо в мире — не мог поверить, что мы продали 78 000 (sic) билетов на стадион «Роуз-боул». Поразительный момент, и мы действительно хотели его

запечатлеть!

Алан Уайлдер: *Представление на «Роуз-боул» было на самом деле не лучшим (из-за проблем с мониторными динамиками), но оно обеспечило нам доверие в Европе, где поначалу никто не верил в нашу популярность в Штатах.*

Невероятно, но лишь спустя месяц после этого события Пол Масур из «Melody Maker» написал об американском триумфе «Depeche Mode» в скудных пяти абзацах, три из которых посвящены исключительно разогревающим музыкантам:

«Томаса Долби следует изолировать от общества. Запасной вариант — заставить его отсиживаться в Лос-Анджелесе, где кричащие костюмы, неуместный речитатив, песни про ветряные мельницы, а также выступления длиной в вечность и еще один день — привычное дело».

Следующие на литературном разделочном столе — «OMD», точнее, их самонадеянный фронтмен: «Энди Маккласки лучше бы самому прекратить свои дурацкие танцы, иначе ему помогут это сделать». Только «Wire» вышли сухими из воды: «Возможно, „Silk Skin Paws“ стала кодой всего мероприятия — похоже на раннего Спрингстина, очень трогательно и даже, пожалуй, круто». Безразличное заключение Масура гласило: «Представление было длиннее, чем летний день, который оно сопровождало, но все же по нему можно предположить, что „Depeche Mode“ приступают к чему-то более энергичному, чем мы могли ожидать. Солнце зашло, мы разошлись по домам и забыли, что это вообще произошло».

Дэниэл Миллер: *В плане контекста это стадионный рок, в плане музыки — скорее стадионный экспериментальный поп. «Depeche Mode» не изменяли себе. Хотя стадионный рок — особый вид музыки, который изготавливается в расчете на стадионы, как у «Simple Minds».*

Однако факт остается фактом. «Depeche Mode», британский квартет, включающий певца, трех клавишников и аккомпанирующую запись, каким-то образом смог заполнить американский стадион циклопических масштабов!

Ошеломляющая штатовская популярность «Depeche Mode» сильно ударила по бэзилдонскому очевидцу их ранних свершений Роберту Марлоу, который к тому времени нехотя оставил свои планы стать поп-звездой: «Я помню, как пошел на премьеру „101“, фильма о „Depeche Mode“, что само по себе было безумием, Я помню, в фильме Дэйв шел с Джеком, своим маленьким сыном, и ему пришлось в буквальном смысле бросить малыша своей тогдашней жене Джо, потому что вокруг самого Дэйва толпились

поклонники] Раньше такого ажиотажа не было. Кто бы мог подумать, что просмотр фильма меня так поразит — концерт на гигантском стадионе, полеты на собственном самолете и все такое. Я еще помнил, как они играли в размалеванном туалете „Бриджхауза“, а они уже успели обзавестись огромной собственной гримерной, длинными райдерами и прочим!»

«Вообще меня все это изрядно смущало, — робко признается Алан Уайлдер. — Особенно премьера в Лондоне, когда мои родители и друзья сидели и смотрели, как мы выставляем себя дураками на большом экране».

Неудивительно, что американская премьера фильма сопровождалась настоящим фурором. Диджей радиостанции «KROQ» Ричард Блейд в программе «Rock Report» для телеканала «Movietime» захлебывался от восторга: «Сцена напоминала ранние дни битломании — сотни визжащих фанов приветствовали британскую группу „Depeche Mode“ на лос-анджелесской премьере их нового фильма. В Лос-Анджелесе и некоторых городах Америки они производят такой же эффект на легионы юных фанатов, какой в свое время производили Фрэнк Синатра, Элвис Пресли, „The Beatles“ и „Duran Duran“».

Будто в подтверждение его слов, несколько «преданных юных фанатов», ожидающих прибытия кумиров у стен кинотеатра, высказали свое мнение: «Они ни на кого не похожи; их музыка уникальна!», «Тексты Мартина потрясающие, они очень глубокие, в них масса смысла».

Гор на телеэкране уклонился от неизбежной серии вопросов о будущем группы: «Я на самом деле не знаю. Мы планируем дела на год вперед, и если все еще не разочаруемся, то будем заниматься тем же самым: записывать альбомы и выступать. Но если удовольствие пропадет, то можем и забросить свое занятие».

Если сравнивать «101» с «Rattle and Hum», то их разделяет финансовый фактор: претенциозная затея «112» обошлась, как говорят, в значительные 5,3 миллиона долларов, в то время как, возможно, куда более впечатляющий фильм о «Depeche Mode» был создан за довольно скромные 600 тысяч, в итоге дав серьезный доход (в первые две недели американского проката он собрал примерно 50 миллионов долларов).

Каковы же были истинные мысли «Depeche Mode» о том путешествии, которым стал для них фильм «101»?

Энди Флетчер: *Я думаю, мы сделали одно из самых честных видео о музыкальной индустрии. Ни один наш альбом не поднимался высоко в американских чартах, но мы согласны были играть перед смехотворным количеством людей! Мы уже делали концертное видео в Гамбурге, так что на этот раз не хотели*

стандартных концертных съемок или рок-документалки. В итоге мы пришли к идее о подростках, которые выигрывают в соревновании и получают возможность нас сопровождать, — и она сработала.

Алан Уайлдер: *Я лично не думаю, что фильм открывает глаза на что-то; в нем нет попытки изучить внутренний мир членов группы, так что я ничего нового о себе не узнал. И мы ни разу не дали Пеннебейкеру шанса увидеть темную сторону гастролей.*

Я бы не умер, если бы мы отказались от идеи автобуса с фанатами, хотя, возможно, без нее картина стала бы похожа на любой другой тур-фильм. Почти религиозный ритуал общения между группой и аудиторией — вот единственное, что волновало Пеннебейкера, это он и пытался исследовать. И, учитывая обстоятельства, я думаю, что он поступил правильно.

Глава XX
В ответе за техно?

Все эти годы «Depeche Mode» просто продолжали идти по своему музыкальному пути, становясь то модными, то немодными — в зависимости оттого, что в это время считалось актуальным. Всегда лучше быть верным своим идеалам и оставаться собой, а не гнаться за модой.

Алан Уайлдер, 2001

Пока «Depeche Mode» завоевывали Америку, «Erasure» совершили прорыв в Великобритании. Их третий альбом «The Innocents» возглавил британский чарт в мае 1988-го, в первые же дни разойдясь тиражом свыше 100 000 копий. Два сингла с него вошли в десятку, а третьему не хватило до этого одного места.

Дэвид Джайлс из «Record Mirror» увидел блистательный дуэт живьем в бирмингемском «Эн-И-Си»: «Поклонники их обожают, больше всего их привлекает манерность Энди. Здесь вам и кричащие одеяния, и избыточная жестикуляция. Любопытно, что среди зрителей полно накачанных бирмингемцев, которые, встретив на улице человека вроде Энди Белла, отвесили бы ему хорошего пинка. Но на сцене он звезда, так что не важно, что мужественности в нем ни на грош. Он звезда, и „Erasure“ медленно, но верно набирают обороты».

С этим не поспоришь: первого сентября 1989-го «Erasure» выступили перед 60 000 человек в «Милтон Кинз Боул». Кажется, гастрольная суматоха, которую Винс Кларк презирал во время своего недолгого пребывания в «Depeche Mode», до него все равно добралась.

В октябре 1988-го, через четыре месяца после завершения масштабного тура «Music For The Masses», Мартин Гор отправился с продюсером Рико Коннингом в «Sam Therapy Studios» на лондонской Кенсал-роуд, чтобы сделать свою первую сольную запись — «Counterfeit e.p.», вышедшую на «Mute» летом 1989-го.

Коннинг был тогда участником группы «Torch Song» (также в ней состоял Уильям Уэйнрайт, более известный под псевдонимом Уильям Орбит). Его путь впервые пересекся с Гором (или, по

крайней мере, с Дэниелом Миллером) при создании Коннингом ремиксов «Black Celebration (Black Tulip)» и «A Question Of Time (New Town Mix)» в 1986-м. «Мы заказываем ремиксы тем людям, чьи художественные взгляды разделяем на сто процентов, — заявил Миллер, — и поэтому разрешаем им делать все, что они захотят».

Коннинг также удостоился благодарности в буклете «Music For The Masses», вероятнее всего — за помощь Миллеру в работе над его «Strangelove (Blind Mix)», который стал основой для альбомной версии трека. При прослушивании «Counterfeit e.p.» складывается впечатление, что роль Коннинга (заявленного как сопродюсер) была похожа на ту, которой довольствовался Дэйв Бескомб при записи «Music For The Masses» — скорее звукорежиссера, чем продюсера.

На обложке «Counterfeit e.p.» вместо простого «Мартин Гор» написано «Мартин Л. Гор», а буквы «e.p.» в названии означают, что это EP — мини-альбом. Вошедшие в него шесть песен демонстрируют разнообразие музыкальных вкусов Гора: от «In A Manner Of Speaking», изначально записанной авангардным коллективом «Tuxedomoon» из Сан-Франциско, до народного афроамериканского госпела «Motherless Child» с его запоминающимся рефреном «Sometimes I feel like a motherless child / A long way from home…» («Иногда я чувствую себя ребенком-сиротой вдали от дома»).

Одна из песен сюрпризом не оказалась — а именно «Never Turn Your Back On Mother Earth». В 1974-м эта вещь стала третьим британским хитом «Sparks» — дуэта братьев Расселла и Рона Маэлов из Калифорнии, которые снискали успех в Европе после переезда в Великобританию в 1973-м (их творчеством вдохновлялись группы вроде «Erasure» и «Pet Shop Boys»). Гор еще подростком был фанатом «Sparks», он даже отдавал должное братьям Маэлам во время некоторых концертов «Music For The Masses Tour», исполняя «Never Turn Your Back On Mother Earth».

Вокальные способности Гора на «Counterfeit e.p.» были представлены во всем их великолепии. «Я думаю, что кавер-версии идеально подходят для такого случая, — рассказывал он про запись. — Когда ты в такой ситуации, как Фил Коллинз с „Genesis“ и сольной карьерой, ты вынужден делить песни. И конечно, тогда я бы хотел использовать лучшие песни на моей сольной записи, а группа хотела бы иметь лучшие в своем распоряжении, так что могли бы возникнуть конфликты. Но я был готов поступиться своими интересами ради группы».

И как же отнеслись товарищи по группе к первой сольной записи Гора? «Мне очень понравился его выбор песен, — говорит

Алан Уайлдер, — особенно „Gone“ группы „Comsat Angels“ — но не думаю, что в работе над своими версиями он зашел намного дальше демо».

Рецензент Фил Чизман в номере «Record Mirror» за 17 июня 1989-го не поскупился на четыре звезды из пяти для «Counterfeit e.p.»: «Мартин ко всем песням, даже таким непохожим, как „Smile In The Crowd“ Вини Рейли и „Never Turn Your Back On Mother Earth“ группы „Sparks“, применил один и тот же подход — он просто как следует повозился со всеми своими синтезаторами. Как ни странно, подход дал весьма неплохой результат, который не портит даже излишняя сентиментальность. Да, по звучанию похоже на „Depeche Mode“, но ведь это объяснимо, если учесть, что Гор провел в составе этой группы уже почти десять лет».

«Counterfeit e.p.» не была рассчитана на коммерческий успех, но Мартин Л. Гор мог считать ее успешным экспериментом.

Кроме сольного творчества Гора, вышел еще и «Strange» — сборник всех снятых на тот момент Антоном Корбайном клипов на песни «Depeche Mode», описанный в соответствующе претенциозном стиле как «основанный на любви, или на жизни, или на вожделении, или вообще ни на чем конкретном».

В «Record Mirror» не скупились на похвалы клипам, «снятым полностью на темную, зернистую черно-белую пленку „Super 8“, которую слишком часто использовали в последнее время в вульгарных американских видео. В руках Корбайна и „Депешей“, впрочем, она приобретает потрясающие новые качества, перемещая вас в пугающий, но одновременно затягивающий мир, где странным образом соседствуют Лос-Анджелес, Дания и Франция. Кстати, Бэзилдона там нет».

Несмотря на то что раньше группа сторонилась сборищ представителей музыкальной индустрии, 9 сентября 1988 года «DM» исполнили «Strangelove» на церемонии вручения наград «MTV Music Awards» в Америке. Алан Уайлдер так объяснил неожиданное решение: «Нас на это подбили наш лейбл и еще один независимый специалист по маркетингу, Брюс Киркленд. А что, хорошая возможность всем себя показать. Вероятно, мы пытались круто выглядеть. Кажется, мы тогда встретили „Aerosmith“ и „Guns 'n' Roses“, но я тогда напился и мало что помню. Зато я помню, как рассердил певицу Синди Лаупер: „MTV“ дали каждой группе по видеокамере, но, когда я ткнул ее прямо в лицо Синди, ее это разозлило!»

«Нас пришлось долго уговаривать, — сказал Дэйв Гэан Курту Лодеру с „MTV“ за кулисами. — Все просто говорили, что это стоит сделать. Мы еще долго не собирались возвращаться в США,

так что решили — почему бы и не заскочить на чуть-чуть? До этого в Америке мы участвовали всего лишь в одном телешоу. На самом деле предпочитаем не особенно высовываться. Мы не слишком-то любим торговать лицом».

Алан Уайлдер: *Меня нелегко заставить выбраться на церемонии вручения наград — я страшно их ненавижу и всячески избегаю. Они всегда окружены лицемерием — медийное «давайте все похлопаем друг друга по спине, как настоящие друзья» бессмысленно, а стоящая музыка все равно почти никогда не попадает на «MTV». Как могут люди участвовать в музыкальном голосовании, если они не знают музыку?*

Когда Лодер выразил обеспокоенность тем, что группа надолго уехала из Америки, Гэан открыл планы «Depeche Mode» на ближайшее будущее: «Мы в последнее время сидели в студии. Когда мы закончили тур, мы вернулись и свели концертный альбом, который записали на „Роуз-боул“. Мы также сняли то шоу на видео и сейчас работаем над концертником. Он выйдет в январе 1989-го. А затем мы приступаем к работе над новым альбомом — будем надеяться, он выйдет позже в том же году».

Шоу на «Роуз-боул» было записано Рэнди Эзратти с помощью «Westwood One Mobile», а последние штрихи к фильму «101» добавлялись в «Swanyard Studios» на севере Лондона (район Айлингтон) со звукорежиссером Аланом Моулдером, что подразумевало использование наложения. Уклоняясь от щекотливых вопросов, Алан Уайлдер говорил: «Скажем так, я сомневаюсь, что за всю историю поп-музыки появился хотя бы один концертный альбом, который не был кое-где подправлен».

За два дня до официального выхода «101» 13 марта 1989 года Элеанор Леви поделилась в «Record Mirror» своими подозрениями насчет его достоверности, но все же наградила четырьмя звездочками: «Теперь запись живого выступления стала настолько же технологичным процессом, как и работа в студии, и, поскольку „Depeche Mode“ с технологиями на „ты“, их двойной альбом с материалом последнего американского тура звучит так же чисто, как и дневник британской блюстительницы морали Мэри Уайтхаус, только здесь куда больше можно прочесть между строк. „101“ — довольно обычный концертный альбом, однако он служит напоминанием о том, что „Depeche Mode“ остается одной из очень немногих по-настоящему революционных современных поп-групп».

Войско британских фанатов «Depeche Mode» единогласно согласилось с этим мнением: «101» без усилий добрался до седьмого места в британском альбомном чарте, тем самым поддержав до сих пор и не прервавшуюся традицию «депешевых»

альбомов добираться до десятки. «101» также оказался хорошо принят по ту сторону Атлантики, попав в чарт «Billboard» 1 апреля и добравшись до 45-го места во время довольно приличного 19-недельного пребывания в чарте.

Алан Уайлдер: *Люди не слишком любят концертные альбомы — им кажется, что их обдирают.*

«101» был щедро сопровожден монохромными образами Антона Корбайна, включая атрибутику «Depeche Mode», которой концертная запись помогала продаваться. «Они резюмируют все, что свойственно популярным группам в 80-е, — сказал Корбайн Мэту Сноу из журнала „Q“. — Я узнал их и полюбил как людей, поняв, что мое представление о них как о подростковой группе было ошибочным, они очень хитры и очень практичны. Они как „New Order“ — делают все по-своему и не волнуются о моде. Из всех людей, с которыми я работал, они самые смелые».

Алан Уайлдер: *С «New Order» нас сравнивают только из-за того, что обе группы выпускаются на независимых лейблах, отчасти используют образ несчастных и, возможно, отчужденных. А что касается музыки, я особого сходства не вижу.*

Энди Флетчер: *У «New Order» все произошло наоборот, они начинали с мрачной «Joy Division», а затем становились все более и более попсовыми. Просто Мартин пишет такие песни. На втором альбоме «A Broken Frame», после ухода Винса Кларка, на него давили, чтобы он писал коммерческие песенки, и получилась мешанина. Мы считаем «Construction Time Again» нашим первым настоящим альбомом, когда мы начали работать вместе, и вокруг Мартина уже был роковой мрак.*

Мрак приходит от него, но мы бы сказали, что он просто реалист, в то время как остальные слишком оптимистичны. Мы не считаем себя угрюмыми, у нас очень мелодичная музыка. Возможно, вокал порой депрессивен, но в целом я считаю нашу музыку очень духоподъемной, и фанаты со мной согласны.

Фильм «101», выпущенный (и хорошо разошедшийся) на видео одновременно с выходом одноименного альбома, вызвал энтузиазм у Тима Николсона в «Record Mirror»: «Как „Rattle And Hum“ „U2“, фильм „DM“ динамичен, с переходами между живыми выступлениями, закулисной философией, смущающими интервью с американскими журналистками и бурным нэшвилльским шопингом».

Николсон имел в виду фрагмент фильма, в котором Энди Флетчер и Мартин Гор выходили из такси в центре Нэшвилла. Флетчер, одетый в полосатый черно-серый свитер и синие джинсы, неприметен, но Гор, с осветленными волосами и одетый

как не скрывающий своей ориентации гомосексуалист — обтягивающая белая майка под черной кожаной байкерской курткой, — благоразумно перемещается с мускулистым телохранителем.

В музыкальном магазине Гор сразу демонстрирует свою гитарную доблесть, экспромтом исполняя инструментальную версию «Route 66» в стиле кантри. Когда пожилая продавщица спросила Гора, нравится ли ему блюграсс, виртуоз ответил: «Я недостаточно о нем знаю. Я сейчас впервые разбираюсь в этом».

Николсон: *Для поклонников «DM» главная ценность фильма связана с живыми выступлениями, а их здесь хватает. «101» хорошо показывает их возросшую популярность в Штатах. Но для тех, кому в фильме важнее поп-звезды, а не музыка, одним из главных моментов будут неожиданные съемки Дэйва Гэана, где он распространяется о своих безмятежных днях времен работы в супермаркете до того, как появилось ужасное давление всех этих денег. Добавьте к этому Дэйва Гэана, вспоминающего о том, как он побил таксиста, и Дэйва Гэана в ужасных черных трусах, рассказывающего оператору о стероидах, которые ему пришлось принимать для горла, не говоря уже о Дэйве Гэане, всхлипывающем, когда все заканчивается, и поймете, кто тут главная звезда.*

Гэан был звездой и в вышедшем 13 февраля сингле, выбранном, чтобы раскрутить альбом и фильм «101». «Я не помню, кто именно настаивал на „Everything Counts“, — думаю, это было единогласным решением, — вспоминал Алан Уайлдер. — Эта песня годами была очень популярным номером».

21-й сингл «Depeche Mode» был примечателен тем, что вышел в Великобритании не меньше чем в семи форматах — семи- и двенадцатидюймовый винил, ограниченное издание двенадцатидюймового винила, десятидюймовый винил, кассетный сингл, CD-сингл и ограниченное издание CD-сингла, — на которых встречались четыре концертные записи, не допущенные на «101» («Everything Counts», «Nothing», «Sacred» и «A Question Of Time»), и семь ремиксов — «Everything Counts (Remix By Bomb The Bass)», «Nothing (Remix By Justin Straus)», «Strangelove (Remix By Bomb The Bass)», «Everything Counts (Absolut Mix)», «Everything Counts (1983 12" Mix)», «Nothing (US 7" Mix)» и «Everything Counts (Reprise)».

«В поп-индустрии люди постоянно пытаются доить тебя и делать деньги на твоем имени, — сказал Алан Уайлдер Ричарду Блейду с „KROQ“. — Но нам очень повезло, будучи на независимом лейбле, мы можем просто идти своим путем и постепенно развиваться, контролируя все, что мы делаем, как

музыканты. Мы просто все эти годы сотрудничаем с хорошими людьми, которые нас поддерживают (?). Но со временем становишься циничнее в отношении шоу-бизнеса и людей, которые в него вовлечены, потому что большинство из них не интересуется самой музыкой».

По мнению «Record Mirror», ремиксы от проекта Тима Сименона «Bomb The Bass» были лучшими из всех: «Этим „депешевым“ мальчикам страшно повезло, что по соседству с их лейблом расположены офисы „Rhythm King“. Все, что им надо сделать, когда им не хватает идеи-другой, — выглянуть в коридор, оттащить Тима Сименона от его возни со звуками и вручить ему пару своих хитов. Что в результате? „Everything Counts“ и „Strangelove“ вогнали в форму, которая замечательно подходит для танцполов. Конечно, тут немного осталось от трудов Мартина Гора, да и, если уж на то пошло, остальных „депешистов“ тоже, зато тут есть хорошие, мощные биты, которые сравнимы с „Nitzer Ebb“. Забудьте концертные версии, которые слышите по радио. Зайдите в ближайший музыкальный магазин и потребуйте эти ремиксы».

Немало поклонников последовали совету, поскольку «Everything Counts (Live)» добралась 25 февраля до 22-го места в британском сингловом чарте — неплохо для концертной версии песни, которая уже побывала в чарте в июле 1983-го. Американским поклонникам настолько богатый выбор предоставлен не был — лишь двенадцатидюймовка «Everything Counts (Live)» 21 марта, а также семидюймовка и кассетный сингл четырьмя днями позднее.

Как пожаловался Алану Уайлдеру фанат в Интернете: «Англия всегда получает больше синглов, ремиксов, би-сайдов и прочих редкостей, в то время как американцам приходится платить безумные деньги за импорт; кто принимает такие идиотские решения?»

Алан Уайлдер: *Определенно, американское радио — странная штука, которая диктует компаниям, как им раскручивать свой товар… Американский рынок в корне отличается от европейского и любого другого. Я не утверждаю, что полностью его понимаю, но, когда бы мы ни предоставили продукт, им вечно хотелось сделать все иначе, чтобы удовлетворить своих потребителей. Они говорят нам: «Мы знаем собственный рынок лучше вас, так что предоставьте решать нам». — Наверное, они правы.*

Впрочем, «Everything Counts (Live)» кое-чего достигла в Америке, добравшись до 13-го места в недавно созданном чарте современного рока[55]. К сожалению, с сингловым чартом

«Billboard» получилось иначе, и «Everything Counts (Live)» в него вообще не попала.

Клип на эту песню, начинающийся со знакомых кадров с гастрольным бухгалтером Джонатаном «Бароном» Кесслером, восклицающим «У нас много денег…», был смонтирован из материала «101» (и нескольких не вошедших в него эпизодов), включая запоминающийся финальный кадр с сонным Аланом Уайлдером в самолете, тычущим двумя пальцами в камеру оператора. Когда один смущенный зритель задал вопрос насчет жеста, Уайлдер ответил: «Там, откуда я родом, это означает „отвали“, а не „пошел ты“, чего мы, англичане, никогда не говорим. Я придерживаюсь того мнения, что, несмотря на многочисленность вариантов, ничто не сравнится с простым „отвали“ — особенно когда подобную фразу произносит британский скинхед в одежде „Ben Sherman“ и обуви „Dr Martens“. В этом случае это было просто дружелюбным „отвянь“ навязчивому оператору, который пытался тайком снять мой личный сон».

«Depeche Mode», без сомнения, извлекли большую выгоду из того, что можно назвать их периодом «музыки для масс».

Мартин Гор: *Когда мы назвали альбом «Music For The Masses», нас обвиняли в высокомерии и самоуверенности. Но на самом деле это было шуткой. Это было чем угодно, но не музыкой для масс!*

Дэйв Гэан: *Мы стали более сознательно подходить к созданию особой атмосферы. Мы открыли для себя динамику. «Music For The Masses» стал нашим первым по-настоящему аранжированным альбомом. В то же самое время нельзя было идти дальше в том же направлении. Мы знали, что нам надо изменить свой подход к работе. Нам надо было уйти от этого и все переосмыслить.*

В интервью для «NME» Мартин Гор рассказал, в чем суть «новых» «Depeche Mode»: «За последние пять лет, я думаю, мы довели до совершенства формулу: мои демо, месяц в студии и так далее. Мы решили, что наша первая запись в 90-х должна стать другой».

Алан Уайлдер: *Обычно мы начинаем создание записи с встреч, на которых решаем, как запись будет звучать, затем направляемся в студию. На этот раз мы решили свести все препродюсирование к минимуму. Нам стало скучно, когда мы достигли определенного уровня, делая все одним способом.*

Энди Флетчер предполагал, что главной причиной подобной скуки могла стать возросшая сложность демозаписей Гора:

«Стечением времени домашняя студия Мартина становилась все лучше и лучше, так что демо, которые он записывал и давал

нам, были очень хорошего качества. Мы, по сути, просто перезаписывали демо Мартина с несколько лучшим звуком, лучшим продюсированием и вокалом Дэйва. В случае с этим альбомом мы сказали Мартину: „Просто представь нам демо с акустической гитарой и органом — только тексты и аккорды, чтобы мы могли всей группой решить, в каком направлении песни будут развиваться“».

«Depeche Mode» отправились в Италию, забронировав семь недель в миланской «Logic Studios».

Человеком, которого выбрали на роль продюсера, стал Флад, до этого связанный с «Depeche Mode» лишь одним ремиксом — «Stripped (Highland Mix)».

Дэниел Миллер предложил встретиться с новообретенным продюсером в недавно купленном Мартином Гором деревенском доме в Харпендене, графство Хартфордшир. Алан Уайлдер хорошо запомнил встречу: «Этот неряшливый, очкастый, отталкивающе выглядящий парень заявился, пару раз опустошил холодильник, скрючился на диване, немного попонтовался — вот так и родилась новая команда».

Флад обожал «Depeche Mode». «Я всегда любил их как группу, у них был особый поп-стиль, которого, по-моему, больше не было ни у кого. В то время я работал с группами вроде „Nitzer Ebb“ и „Nine Inch Nails“, и меня крайне привлекала идея, что поп-группа могла быть немного похожей на них. На „Violator“ они хотели вторгнуться на новую территорию, и я думаю, что отчасти они это сделали, когда привлекли меня как свежего человека».

Дэйв Гэан: *Мы хотели заполучить того, кто смог бы просто время от времени нас пинать, а также был бы способен объединить нас и добиться от песен лучшего.*

Мартин Гор: *Он действительно заставил нас переступать границы и делать вещи, совсем не похожие на те, которые мы делали раньше. Он заставил нас гораздо больше исполнять, а не просто программировать все, как раньше.*

Во время первых миланских сессий работа продвигалась медленно, так как Флад и Уайлдер работали над новыми секвенциями и звуками. «Наши стили дополнили друг друга, — сказал Уайлдер, — мой музыкальный взгляд сочетался с его технической доблестью».

Энди Флетчер: *Определенно, новый альбом делать было более увлекательно. Поначалу мы отправились в Милан. Мы просто гуляли, тусовались и ничего толком не записали, зато хорошо провели время, и как-то сам собой появился дух альбома.*

Алан Уайлдер: В первые годы существования группы в студию шли сразу все, в результате много говорили и слонялись, а

делали мало. Со временем мы осознали, что меньшее количество людей в студии означало большую проделанную работу.

Эта вскоре установившаяся норма поведения «Depeche Mode» заставила некоторых называть Уайлдера скучным. «Дело в том, что большинство людей попросту не понимают или не ценят, сколько энергии и сосредоточенности требует тщательная работа над записью.

Кто угодно может заходить в студию на пару часов в день, закидываться наркотой, покрутить пару ручек, зафигачить это все на диск и назвать законченным альбомом, но в итоге это может звучать только так, как и создавалось, — тяп-ляп. Я не могу завалиться в студию в пять часов вечера в мучительном похмелье и ожидать от себя эффективной работы. Это не означает, что я никогда не даю себе отдохнуть во время сессий, но я предпочитаю разделять дело и потеху, чтобы вложиться по максимуму в проект, над которым работаю. Ну и что, если это делает меня скучным — лучше уж буду скучным, но с хорошей записью…

Студии порой могут быть невероятно угнетающими — особенно для тех, кто не играет большой роли в процессе. Особенно могущественна и разрушительна скука. Например, я работаю над сложным сэмплом, который хочу порезать на много частей и переделать во что-то новое — этот процесс всегда сложный и, пока он не будет завершен, все будет звучать хаотично и бессмысленно для любого слушателя. И если кто-то, кто не понимает полностью этой методики, начнет высказывать неодобрение до окончания работы, я страшно раздражаюсь».

Хотя Уайлдер ни на кого конкретно не указывал, Дэниел Миллер заметил, где пролегла трещина: «Были проблемы с Флетчем, потому что Алан вырос в классическом музыкальном окружении. Думаю, Алану было сложно — он сидел в студии по 12–14 часов в день, а Флетч забегал с навязчивым комментарием и вновь выходил».

Несмотря на то что Энди Флетчер сказал Лизе Тилстон из «Record Mirror» об отсутствии результатов, «Depeche Mode» все же не сидели сложа руки.

Энди Флетчер: *Мартин написал песню «Personal Jesus», и мы ее полюбили. Это была замечательная песня — она замечательно звучала, мы записали ее.*

Алан Уайлдер: *Главный трюк там — запись двух или трех человек, прыгающих на чемоданах, — и все на фоне гитарного риффа Мартина и синтезаторов в духе «Kraftwerk»*[56]*. Франсуа был довольно шумен и упрям, а также был склонен к перепадам настроения без явной причины. Впрочем, мне понравился его подход.*

Мы никогда не воспринимали его несговорчивость слишком серьезно. Он чем-то походил на британскую олимпийскую метательницу копья Фатиму Уитбрэд, так что в итоге плакат с ней появился на стене студии — к его большой досаде. Кеворкяну нравится работать помногу, он отчасти перфекционист — такое я тоже уважаю.

Как можно догадаться, запись «Personal Jesus» была не самым легким делом, но конечный продукт оказался, без сомнений, удачным.

Энди Флетчер: *У нас были отличные песни, но в качестве сингла мы хотели выпустить «Personal Jesus». Мы всегда пытаемся понять, какая песня самая лучшая, а вовсе не какая самая коммерчески привлекательная. Мы подумали прежде: «Почему мы выпускаем эту вещь? Это будет полная катастрофа! У нас возникнут настоящие проблемы с американцами» — даже за «Blasphemous Rumours» нам там досталось. И все-таки выпустили именно ее.*

Мартин Гор: *Мы решили что, особенно в Америке, песне, возможно, придется побороться за ротации, а оказались неправы.*

В проморолике, снятом в Испании, Антон Корбайн идеально спародировал устоявшийся жанр спагетти-вестерна. «На нас напялили шляпы „Stetson“, кожаные чапсы и прочее, лошади там тоже были», — вспоминал с наслаждением Гэан.

Энди Флетчер: *«Personal Jesus» — возможно, худшее мое воспоминание. Мы были в пустынном испанском городке — одном из тех ковбойских городков, где снимают вестерны и тому подобное. И весь день мне говорили: «Ну, Флетчер, тебе позже придется прокатиться на лошади». Я думал: «Но я не умею ездить на лошади!» А они говорили: «Не беспокойся, она хорошая, тихая — ну, большая, но все в порядке».*

Я лишь один раз катался на пони, да и тот убежал. А оказалось, что меня просто решили усадить на игрушечную детскую лошадку! В клипе есть момент, когда я качаюсь на ней туда-сюда. Все хорошо, что хорошо кончается, но ожидание предстоящих съемок заставило меня нервничать весь предыдущий день, потому что я только и думал, что придется ехать на настоящей лошади.

А вот крупный план настоящей лошади оказался достаточно оскорбительным для цензоров — его пришлось вырезать.

Мартин Гор: *Это случилось после того, как клип отправили на телеканалы. Кадр с лошадиным задом появляется, когда за кадром в песне идет тяжелое дыхание! Не знаю, может, Антон и сознательно пытался быть извращенным, но я думаю, что это было просто совпадением.*

Алан Уайлдер: *Задницы — табу на американском ТВ. А вот если ты вышибаешь кому-то на экране мозги, то это нормально. Не могу даже помыслить, что творится в головах у цензоров. Ирония цензуры в том, что в большинстве случаев она попросту подчеркивает именно то, что пытается скрыть. Просто посмотрите на скандальную славу фильмов вроде «Заводного апельсина» и «Экзорциста», которые сейчас считаются мирными по сравнению с кассовыми фильмами наших дней.*

Дополнительные неудобства Уайлдеру принесла съемка с обнаженной девушкой для черно-белой обложки сингла: «Это все довольно смущало. Она была скромной и семнадцатилетней».

Вскоре после выхода сингла в Великобритании 29 августа 1989 года и поклонники, и критики в равной мере выразили одобрение. «Глиттер-бит вернулся, — начал в „Record Mirror“ Иэстин Джордж, награждая сингл званием „сингла недели“ 2 сентября 1989-го. — Лучшие парни Бэзилдона нахапали достижений прошлого, нарядили их в кожаные штаны и добавили точно отмеренной гитары в духе Дуэйна Эдди. Я никогда не думал, что однажды скажу что-то хорошее о „Depeche Mode“, так что для меня это значимая веха».

Мартин Гор: *Мы вечно недооцениваем свою аудиторию. В Англии мы планировали с «Personal Jesus» хотя бы войти в чарты, а затем постепенно развиваться. Так что для первой недели мы выпустили только двенадцатидюймовку и были страшно шокированы: сингл попал на 25-е место на одних лишь двенадцатидюймовках, что полностью разрушило наш план! Мы попали в «Top Of The Pops» на первой же неделе.*

Появление на британском телевидении в прайм-тайм помогло «Personal Jesus» добраться до 13-го места 9 сентября, став лучшим достижением «Depeche Mode» в британском чарте со времени «Master & Servant» (который вышел ровно пятью годами раньше). Сингл оставался в чарте на протяжении восьми недель, отчасти благодаря трем ремиксам[57] от Франсуа Кеворкяна и двух от Флада (и трех версий би-сайда, «Dangerous», от Флада и Дэниела Миллера).

В Детройте — родине техно — музыкальные деятели местных клубов называли бэзилдонцев крестными отцами жанра (вместе с «Kraftwerk» и, в меньшей степени, «The Human League» с «New Order»).

Мартин Гор: *Я слышал, что Кевин Сондерсон из группы «Inner City» назвал «Get The Balance Right» первой хаус-записью. Приятно и забавно слышать такое.*

Забавно, что этот сингл 1983 года в США тогда даже не

посчитали подходящим для выпуска, и при этом, по словам Джона МакКриди из «The Face», импортированные копии в итоге продавались за $25 в продвинутом манхэттенском «Downstairs Records».

Во время непродолжительного перерыва в работе «Depeche Mode» приняли приглашение от модного британского журнала «The Face» встретить детройтского техно-гуру Деррика Мея и пройтись с ним по танцевальным клубам Детройта вроде «The Music Institute» — этот поход удивил сопровождающего журналиста Джона МакКриди: «Чтобы представить новый взгляд на группу, „Depeche Mode“ берут техно-выходной — они заинтересовались городом, услышав его новаторскую танцевальную музыку, к тому же репортерам путешествие дает возможность пообщаться с группой, которая теперь может позволить себе отказаться от стандартного интервью за столом».

Энди Флетчер: *Мы отправились к Деррику Мею в Детройт, вокруг нас столпились все эти симпатичные чернокожие дети. Мы не так уж были обласканы вниманием у себя в Великобритании, так что оказаться окруженным черными ребятами в Детройте кое-что значило! Мы подумали, что, должно быть, что-то делаем как надо…*

Алан Уайлдер: *Потом все отправились в квартиру Мея, притворяясь, что были частью этой техно-тусовки. Деррик Мей был ужасен, я его возненавидел. Он был самым высокомерным мудаком, которого я когда-либо встречал. Он привел нас в заднюю комнату, где у него была студия, и поставил нам свой трек, который был просто ужасен.*

Энди Флетчер: *Он был очень приятным парнем, но ситуация была довольно странной. В те дни эта тусовка пила один апельсиновый сок, не употребляла наркотиков. Мы отправились в «The Music Institute», а они там все пили сок. Нам просто хотелось пива, это раздражало в тот момент.*

Дэниел Миллер, тоже будучи кем-то вроде «крестного отца техно», описал возможную связь между «Depeche Mode» и танцевально-ориентированными музыкальными культурами, которые постоянно называли «DM» первопроходцами: «Когда появились техно и рейв-культура — в первую очередь, техно, — множество техно-музыкантов называли их в числе влияний. Но „Депеши“ изначально не совсем понимали это, а я полностью понимал. Их подобное не слишком привлекает — они тусовщики, да, но не рейверы».

В то время, когда синтезаторы и электроника использовались повсеместно — от телевизионной рекламы до целого ряда

музыкальных направлений (техно, хаус, хип-хоп, трип-хоп и так далее), — слова «электронная музыка» неожиданно стали чем-то размытым. «Я в некотором роде ощущаю себя ее частью, — сказал Гор, — но отделенной от остальных».

Насколько запутанной может быть техно-тусовка для тех, кто в нее не входит, обнаружил Курт Лодер с «MTV», когда попросил троих из участников «Depeche Mode» объяснить значение термина «эйсид-хаус».

Алан Уайлдер: *Понятия не имею. Ну и что это значит?*

Мартин Гор: *«Эйсид» — кислота, вот что!*

Дэйв Гэан: *Если ты пробовал кислоту, то знаешь, что такое эйсид-хаус.*

Алан Уайлдер: *А при чем тогда «хаус»?*

Дэйв Гэан: *«Хаус» при том, что кислоту принимают дома.*

Не нужно даже говорить, что их обмен мнениями в эфир не попал.

Глава XXI
Главнее Иисуса?

«Violator» стал самым продаваемым альбомом «Depeche Mode» на тот момент, его мировые продажи превысили шесть миллионов копий.

Дэниел Миллер, 1998

Когда «Depeche Mode» вновь собрались летом 1989-го, чтобы продолжить запись «Violator», произошло это в уже знакомой датской «PUK Studios». По словам секретаря группы Дарила Бамонта, работа «взяла хороший темп, и к концу августа 1989 года „Violator“ уже оформился».

Алан Уайлдер: Период в «PUK» был куда более продуктивным. Хотя некоторые песни вроде «Clean» и «Policy Of Truth» сменили множество обличий до того, как мы пришли к окончательным версиям (в «Clean» у нас до самого конца не было басовой партии с дилэем, в «Policy Of Truth» нам потребовалась вечность, чтобы найти подходящее звучание для основного риффа), это время было самым продуктивным и приятным.

Но не все в «PUK» получали тогда удовольствие. Энди Флетчер в датской глубинке стал отчужденным. Как объяснил позже Мартин Гор: «Есть много причин, которые усугубляли проблемы Энди, и о некоторых из них можете догадаться! Думаю, первая депрессия пришла к нему двенадцать лет назад да так и осталась. Это было совершенно безнадежно — не имело смысла что-то ему говорить. Думаю, впервые это проявилось во время записи „Violator“: он сидел в студии, жалуясь — у него был мрачнейший вид, затем он вставал и шел к двери, шаркая как старик. Однажды после того, как он вышел, мы посмотрели друг на друга и взорвались хохотом, потому что это выглядело актерством. Мы думали: „Ну не может же он это серьезно!“ А он мог. На той неделе все и началось».

Вскоре странности поведения Флетчера уже не веселили его коллег. «Мы понятия не имели, что у него депрессия, — сказал Гор. — Выглядело так, как будто он ломал комедию, изображая несчастье. Ему в голову начало приходить все подряд — что у него рак, например. Мы говорили ему: „Нету тебя никакого рака! Сходи к доктору“. А он действительно шел и проверялся сначала у одного доктора, а потом у другого, потому что не верил

первому, и оба говорили ему, что беспокоиться совершенно не о чем. Но он все равно этому не верил, потому что в его голове произошел какой-то сбой».

Алан Уайлдер: *Его депрессия развивалась постепенно, и остальные постепенно осознавали ее существование во время периода записи. Так что мы отправили его домой за советами врачей, лечением или чем-нибудь еще. И это в каком-то смысле помогло, потому что мы больше не отвлекались на его проблемы.*

Флетчер отправился назад в Британию и сразу же лег в «The Priory», частную клинику на юге Лондона, специализирующуюся на лечении психических заболеваний, включая депрессию и фобии, что стало первым из его последующих многочисленных появлений там. Позже Флетчер вспоминал и положительные стороны: «Это было довольно забавно, потому что, когда я туда попал, там был этот чудак из „The Cure“ — с нами приключилось одно и то же, что было довольно комично. Теперь, конечно, звезды там отмечаются ради шумихи или чтобы сказать „У меня проблемы, но я не сижу сложа руки“, а со мной был явно другой случай. В тот день, когда я впервые туда попал, я думал, что оказался в дурдоме!»

Для проблемного клавишника клиника стала необходимым прибежищем, но не помогла разобраться с тем, что вызвало его депрессию: «„The Priory“ ничего мне так и не прояснила! Уже значительно позже я встретился с хорошими людьми, которые мне помогли. „The Priory“ была хороша лишь тем, что я не выносил пребывания дома. Я пробыл в ней только четыре недели, после чего оказался предоставлен сам себе».

Винс Кларк, восстановив отношения с Флетчером после того, как тот пришел на один из первых лондонских концертов «Erasure», оказался настолько же озадачен, как и участники «Depeche Mode»: «Я возобновил контакты с Флетчером. Мы хорошо провели время, катаясь на лыжах и подтрунивая друг над другом, но это уже никак не было связано с группой или музыкой. А потом он заболел — не знаю, с чем это связано. Помню, там была какая-то история с его отцом, а еще его сестра умерла — в общем, через многое пришлось пройти».

Действительно, Флетчер потерял свою сестру Карен из-за рака несколькими годами раньше — невообразимо болезненное событие, усугубленное тем, что у нее были ребенок и муж. «Да, дело было и в этом тоже, — признал он. — Изначально мне было не до того, потому что я был тогда на гастролях с группой».

Роберт Марлоу: *Флетч всегда был компанейским «мистером Любезность», но неожиданно все изменилось. Я помню, как однажды отправился с ним в поездку, чтобы покататься на лыжах*

— там был я, Винс… там нас было немало. В общем, одним вечером мы все были в баре и поругались — насколько помню, у Флетча был один из первых мобильных телефонов, и он ходил на ресепшен каждое утро, чтобы забрать свои факсы. Мы подумали, что он всем этим хвастался, так что в итоге у нас возник большой спор о новых технологиях, если не ошибаюсь. Флетчер говорил, что это технология будущего, а мы спрашивали: «К чему тебе телефон, когда ты где-нибудь по болотам бродишь?» А он отвечал: «Ой, ну вы не понимаете. Я хочу, чтобы у меня была возможность услышать лесть, где бы я ни находился!» Это засело у меня в голове. Я хочу сказать, что он шутил, но в его шутке всегда была доля правды. И с годами все изменилось.

Энди Флетчер: *Я не хочу сказать, что моя работа связана со слишком большими стрессами, но я вырос как ребенок из рабочего класса, призванный работать с девяти до пяти: еда на столе, телик, бутылка вина, отбой. В группе же ты круглосуточно и, когда тебе около двадцати, похмелья не боишься — вечером ты мертвецки пьян, а утром просто просыпаешься. Однако, чем больше возраст и ответственность, тем хуже становится похмелье, на восстановление уходит много времени… Думаю, частично моя проблема — в генах (мой отец страдает обсессивно-компульсивным расстройством, и я от него это унаследовал), а частично в моем образе жизни: пребывание в группе просто стало требовать слишком многого. Но я даже рад, что так случилось, потому что я очень быстро понял многое о себе и понял, как иметь дело с возникающими проблемами. Думаю, что это произошло бы, даже если бы я не был в группе.*

Без «отвлекающего Энди Флетчера», как его осторожно назвал Уайлдер, остальные три участника «Depeche Mode» вместе с Фладом смогли быстро подвести к концу датский этап создания «Violator» в «PUK». К сентябрю, когда команда перебралась в студию «The Church» на севере Лондона — принадлежавшую Дэйву Стюарту из «Eurythmics», — у них уже было восемь песен. Компенсируя потерянное в Милане время, Франсуа Керворкян начал сведение, когда группа все еще записывалась, а помогал ему звукорежиссер Стив Лайон — изначально неохотно, но вскоре, услышав «Personal Jesus», уже с куда большим энтузиазмом. Лайон со временем стал верным союзником «Depeche Mode».

Алан Уайлдер: *Франсуа сводил с нами «Personal Jesus» в Милане, — он был нервным, и временами с ним было довольно сложно работать. Впрочем, возникшие трения были хороши для записи и обеспечили некоторым трекам дополнительные штрихи.*

«Violator» в итоге стал куда более электронным, чем был сначала, Франсуа привнес свое электро-влияние. Очевидно, такое звучание ощущалось тогда как правильное, хотя мы и добавили также барабанные петли (короткие сэмплированные записи живой игры на ударных. — Дж. М.*) и гитары.*

Причина, по которой драм-машины звучат механически, отчасти в одинаковости. Два удара по малому барабану никогда не звучат одинаково, если играет живой ударник — мне это нравится. Большинство звуков ударных на «Violator» были сэмплами, за исключением очевидно электронных звуков вроде крафтверкообразного звука «пьют», но ритмы по-прежнему были запрограммированными. Некоторые партии — в «Policy Of Truth», например, — были сыграны вживую и сэмплированы в качестве петель, и в «Halo» с «Clean» тоже были использованы петли. Опять же, я предпочитаю такой подход из-за элемента живого исполнения.

«Violator» стал первой записью, на которой вокалист группы еще и играет. «Дэйв играет на уникальной разновидности гитары, у него свой, особый стиль, — заявил Уайлдер. — Мы использовали кое-что из его игры в качестве звуковых эффектов на „Violator“ между „Enjoy The Silence“ и „Policy Of Truth“».

Кажется, отсутствие Флетчера в музыкальном отношении на группе не сказалось.

Алан Уайлдер: *Он говорит, что играл на бас-гитаре в самом начале истории группы, но я никогда не слышал его игры.*

Собирая финансовый урожай успеха «Depeche Mode», Флетчер, возможно, страдал еще сильнее из-за того, что он больше не привносил ничего музыкального в группу, которая теперь могла стать одной из главных в мире.

Винс Кларк: *Флетчер всегда волновался из-за своей роли. Когда я был в группе, он осознавал, что не слишком-то много значит как музыкант — он всегда об этом знал. И это, вероятно, сделало его слегка неуравновешенным, хотя я и не думаю, что он полностью понимает, насколько полезен для группы сейчас — да и никто другой, кажется, не понимает.*

Дэйв Гэан: *Его болезнь оказала на группу воздействие — и сам Флетч лучше всех это осознавал — определенно, мы все очень о нем волновались. Казалось, что прошло много времени, прежде чем он пришел в норму.*

Мартин Гор: *В шестидесятые участники группы были просто музыкантами, и куча из них оказалась ободрана. Люди не заботились о том, как вести дела. Теперь не обязательно, чтобы в группе было четыре великолепных музыканта, — появились технологии, которые могут помочь. Одного хорошего музыканта*

на самом деле достаточно для группы, а остальные могут исполнять различные роли.

Дэйв Гэан: *Алан куда больше вовлечен в музыку — он занимается аранжировками и тому подобными вещами. Флетч тоже активно участвует, но в других областях. Он занимается всеми теми вещами, которые всех остальных попросту утомляют, — тем, что связано с менеджментом.*

Восстановившийся (пусть и частично) Флетчер сказал примерно то же самое в беседе с Лизой Тилстон из «Record Mirror» (в ходе промокампании «Violator») за два дня до выхода альбома в Великобритании 19 марта 1990 года: «Обходиться без менеджера полезно, потому что сам ведешь все дела. Мы все контролируем, потому что я этим занимаюсь. Никто не давит на Мартина, когда он пишет песни, или на Алана, когда он создает музыку, или на Дэйва… в сущности, все давят на меня одного!

В общем-то, мне это все довольно интересно, потому что я изучал экономику в школе. Я думаю, что современная группа должна интересоваться этой стороной дела. Мы помним, как Гэри Глиттер разорился, и мы всегда это осознаем. У нас полный контроль над всем, что мы делаем, потому что мы подписаны не на мейджор-лейбл, мы сами принимаем решения».

По словам Алана Уайлдера, жестких правил при работе в «The Church» не было: «Порой песни радикально менялись по сравнению с демоверсиями, а порой оставались довольно похожими. Мартину не нравилось растолковывать свои песни кому-либо, и, зная об этом, остальные участники группы редко спрашивали его, о чем они. Для меня очевидно, что двусмысленность его текстов с возможными мрачными значениями и делает их интересными».

Энди Флетчер: *Не бывает так, чтобы Мартин сел за стол и сказал: «Слушайте, парни, вот о чем эта песня». Он никак не объясняет свои тексты. Давным-давно, когда мы снимали клипы с сюжетами вроде «See You», он ненавидел это, потому что они трактовали его песни слишком буквально.*

Я слышал около десяти различных трактовок «Personal Jesus», и это-то Мартину и нравится. «Personal Jesus» поднимает общие вопросы, вот что важно. Слова очень двусмысленны, так что, хотя песня могла бы стать сомнительной, в результате все оказалось совсем не так. Большинство людей посчитали ее христианским гимном, хотя она задумывалась не такой. Когда выпускаешь песню со словом «Иисус», напрашиваешься на проблемы, но мы хотели ее выпустить, потому что она нам понравилась.

Мартин Гор: *Религия — одна из тем, которые очень часто*

возникают в моих песнях. Думаю, я очарован религией, и это неотъемлемая составляющая во всем — от музыкальных ощущений до описания вещей в текстах.

Флетчер однажды заявил, что он обратился к христианству только как к «способу найти друзей», признавая, что это было важно в «развитии моей личности». Вероятно, пребывание в группе, сочинитель которой настолько поглощен религией, могло стать одной из причин его депрессий.

Энди Флетчер: *Я по-прежнему дружу с двумя священниками и всегда говорю одному из них: «Ты знаешь, как сказано в Библии — после смерти я буду исторгнут изо рта Бога!» Я хуже, чем неверующий, потому что человек, который сначала верит, а потом перестает, оказывается исторгнут изо рта Бога. Затем я спущусь к котлу и углям. А если ты неверующий, ты отправляешься прямиком в котел, Бог тебя не исторгает. Но, как утверждают, еще можно покаяться.*

«Personal Jesus» стала одной из немногих песен «Depeche Mode», когда Гор согласился рассказать об источнике вдохновения — книге «Элвис и я» (воспоминаниях Присциллы Пресли о времени, проведенном с «Королем»). «Это песня о том, как один человек может быть Иисусом для другого, о том, как можно давать другому надежду и заботу, — объяснил Мартин Гор. — Это о том, как Элвис был ее мужчиной и наставником и как часто такое случается в любовных отношениях — как сердце любого отчасти подобно Богу, и это не слишком-то уравновешенный взгляд на человека, не так ли?»

Поскольку религия имела значительное влияние в Америке, ни «Depeche Mode», ни, по всей вероятности, «Sire» не возлагали особых надежд на «Personal Jesus», когда выпускали его 19 сентября в США на двенадцатидюймовом виниле, а также в виде макси-сингла на кассетах и дисках, — пока не началась провокационная реклама «Позвоните по этому номеру для вашего собственного „Personal Jesus“», в соответствии с которой любая заблудшая душа, позвонившая по телефону, могла послушать новый сингл «Depeche Mode» — за значимую поминутную плату, разумеется. (Как ни странно, многие газеты, которые легко печатали рекламу секса по телефону, отказали «Depeche Mode» на основании оскорбления религии.)

Когда Алана Уайлдера спросили, сама ли группа оказалась столь изобретательной, напоминая ему строчки «Lift up the receiver / I'll make you a believer»[58], он ответил: «Должно быть, это был какой-то шутник в отделе маркетинга».

«Personal Jesus» оказался в сингловом чарте «Billboard» 9 декабря, достигнув 28-й строчки во время своего 20-недельного

пребывания в чарте — лучший американский результат для сингла «Depeche Mode» после «People Are People» в середине 1985-го. Еще лучше он выступил в альтернативном чарте современного рока, где добрался до третьего места. «Он был продан тиражом в полмиллиона, прежде чем оказался в ротации крупных радиостанций, — рассказывал Гэан в материале „Melody Maker“ Джону Уайлду. — Он просто набирал обороты в клубах в течение пяти месяцев, а на радио его игнорировали. Они просто не врубались в это».

Энди Флетчер: *Мы выпустили «Personal Jesus» за шесть месяцев до альбома «Vioiator», и он все еще был в американских чартах, когда мы выпустили следующий сингл! Это самая продаваемая двенадцатидюймовка в истории «Warner Bros.» — тираж больше чем у Мадонны или кого-либо вроде, это феноменально!*

Некоторые моменты «Violator» роднят его с другими записями — например, басовая партия из одной повторяющейся ноты с использованием дилэя, открывающая «Clean», вызывает ассоциации с «One Of These Days» с классического альбома «Pink Floyd» 1971 года «Meddle». «Я вижу сходство, — признал Уайлдер, — но это не сэмпл из „флойдов“. Это было сделано с использованием аналогового синтезатора и сэмплированной бас-гитары».

Кроме того, изобретательные, трансовые секвенции, поддерживающие «Waiting For The Night», также отдавали дань влияниям прошлого, на этот раз — семидесятническим зарисовкам «Tangerine Dream» на синтезаторах «Moog».

Алан Уайлдер: *Мы с Фладом слушали «Tangerine Dream» и решили попробовать создать подобную атмосферу для этого трека. Основную партию мы записали при помощи синтезатора «ARP» и встроенного в него секвенсора. Богатые возможности по управлению фильтрами и акцентами дают совершенно уникальный звук, который трудно воспроизвести с помощью современного секвенсора, управляемого по интерфейсу MIDI. Чтобы эта последовательность нот транспонировалась в соответствии с гармонической структурой песни, мне пришлось каждый фрагмент играть на внешней клавиатуре. Схожий принцип был применен к «булькающей» басовой партии, которая вместе с главной секвенцией образует опору трека. Очарование ARP-овского секвенсора в том, что партии каждый раз играются по-разному: все ноты слегка «плавают» по временной сетке и по высоте, что придает ощущение плавности и постоянного изменения, которое подходит этой песне.*

Позже вместе со знакомым продюсером (и любителем синтезаторов) Эдом Буллером, другом звукорежиссером Гэри Стаутом и музыкальным соучастником Дэйвом Бесселом Флад создал «Node» — по сути, стилизацию под «Tangerine Dream». Проект выпустил в 1995-м свой единственный альбом «Node» на малоизвестном лондонском лейбле «Deviant».

Алан Уайлдер: *По-моему, это было просто одиночной пластинкой от Флада, Эда Буллера и еще кого-то — такой электронный эмбиент в духе «Tangerine Dream». Они дали концерт в вестибюле вокзала «Paddington Station», фрагменты записи которого были впоследствии изданы на «Deviant» в 1995-м в качестве сингла «Terminus», и звучало это неплохо — особенно когда диспетчер вокзала делал объявление.*

«„Violator“, я считаю, стал прорывом в США, потому что у него настоящий поп-дух, — объяснял ведущий станции „KROQ“ Ричард Блейд. — И это не означало, что „Depeche Mode“ продались — скорее уж все остальные купились. „Depeche Mode“ не изменились, они всегда эволюционировали. Если слушать все их альбомы, то каждый следующий — шаг вперед по сравнению с предыдущим. И я думаю, с „Violator“ произошло вот что: Америка оказалась готова к „Depeche Mode“, готова к „Policy Of Truth“ и „Enjoy The Silence“ — совершенно блестяще, потрясающе сделанным песням».

Горячо ожидаемый альбом был предвосхищен еще одним синглом.

Дэниел Миллер: За песней «Enjoy The Silence» лежит довольно интересная история. Она была задумана как баллада, и я думаю, что это Алан Уайлдер придумал ускорить ее и сделать опирающейся на бит. Он так сделал, это отлично сработало, и затем Мартин добавил гитарный рифф.

Алан Уайлдер: *Мы попросили Мартина давать нам демо в самой простой форме, и «Enjoy The Silence» была очень простой. Странно, но мне сразу представилось пение Нила Теннанта из «Pet Shop Boys» — что-то в строчке «All I ever wanted»*[59] *звучало для меня очень по-хомячь… гм, по-петшопбойзовски! И тогда мне пришло в голову, что песня может отлично зазвучать в качестве бодрого танцевального трека. Я почувствовал, что делать эту песню простой балладой означало бы преступно упустить ее масштабный коммерческий потенциал. Думаю, остальные немного сомневались, но после моих убеждений сказали: «Хорошо, почему бы тебе с Фладом не сделать то, что тебе кажется подходящим для этого трека, а мы уйдем и вернемся, когда ты будешь готов нам это продемонстрировать». Так же мы поступили с еще*

некоторыми песнями во время записи «Violator». Мы с Фладом поработали над музыкой до того, как позвали Мартина играть гитарный рифф. Когда трек был готов, я думаю, стало ясно всем — даже Мартину, который сильнее всех сопротивлялся идее энергичной песни, — что мы заполучили хит.

Флетчер сменил пластинку вскоре после того, как услышал результат. «Это один из самых магических моментов, которые у меня когда-либо были с „Depeche Mode“ — сказал он. — Мы были в „PUK Studios“ в Дании, у нас была эта баллада „Enjoy The Silence“, и мы просто решили ее ускорить; затем Мартин записал этот гитарный рифф, и не прошло и часа, как мы поняли, что у нас на руках хит!»

Дэйв Гэан вспоминал путь к славе как чуть менее прямой: «Я помню, как Гор сидел там, играя на гитаре, а затем сочинил этот рифф, и затем я спел песню, и все были удивлены тем, насколько хорошо спел, — все, включая меня самого! А затем мы провели неделю, пытаясь что-то из нее сделать, говоря: „Ух ты! Это могло бы стать синглом. Почему бы нам не попробовать сделать вот так и так? И, возможно, стоит переделать партию ударных. И, Мартин, думаю, ты мог бы сыграть на гитаре чуть лучше“. И в конце концов, конечно, мы вернулись, сделав полный круг, сказав что-то такое: „Ну, она звучала очень хорошо в самый первый день, когда мы ее записали“. Все там было на своих местах, и не из-за того, что мы приложили массу усилий, а просто так произошло — такие моменты явно особые».

Запись сингла, возможно, не была особенно мучительной, но со сведением определенно повозились. Как вспоминал Уайлдер: «Мы сводили „Violator“ с Франсуа, я лично не думал, что с нашим сведением „Enjoy The Silence“ что-то не так. Гитара звучала хорошо, и общее звучание было живым. Но Дэниелу Миллеру песня покоя не давала, и он решил, что точно мог бы сделать лучше. Мы дали ему такую возможность и после двух-трех попыток, как можно увидеть по надписи в буклете, решили, что сведенная им версия подходит для семидюймовки. Если бы он не настоял на этом, думаю, мы бы спокойно оставили оригинальную версию. Забавно, наш самый успешный сингл был с плоским, тупо звучащим сведением, с малым барабаном, звучащим, как липкий пудинг!»

В тот момент Флетчер относился к синглу куда положительнее. «„Enjoy The Silence“ — вероятно, наша самая коммерческая песня за долгое время, — спорил он. — У нее хороший мотив и хаус-бит, но она все равно звучит мрачно по сравнению с прыгучей танцевальной музыкой вроде „Black Box“ и „Technotronic“. В каком-то смысле, вероятно, мы находимся в

своем собственном маленьком мирке — мы не пытаемся устанавливать новые порядки, но, если так получается, то это вполне естественно».

«Enjoy The Silence» получила звание «сингл недели» в «NME»: «„DM“ — испорченные мальчики, которые обращаются к маленьким девочкам и их старшим братьям, а также рифмуют „silence“ с „violence“[60] и выпускают интровертные мрачные песни, под которые каждый может танцевать, когда они заявляются в коже в „Top Of The Pops“, и какая разница, что эта задумчивая и нежная композиция звучит как „New Order“».

Гостевой рецензент Джон Марш из группы «The Beloved», которая только что сама попала в британскую двадцатку с хитом «Hello», вставил свои пять копеек: «Ну, как большой любитель песен „New Order“ я считаю, что „Enjoy The Silence“ великолепна. В первый раз она звучит по-дурацки, но большинство песен „Depeche Mode“ я начинаю любить только прослушивания с шестого. Я думаю, что это их лучшая вещь за очень долгое время, и я определенно заплачу за нее свои кровные деньги. Впрочем, мне вообще нравятся холодные, европейские, мелодичные вещи».

Автор «Melody Maker» Саймон Рейнольдс был не так воодушевлен: «„Депеши“ усердно держат палец на пульсе современности (хоральные синтезаторы отсылают к нью-эйджу, гитары к „New Order“), однако каким-то образом угрюмое и серьезное вибрато вокалиста заставляет все звучать устаревшим: словно „новые романтики“ оказались заражены тоской „C86“». («C86» — название кассеты с песнями молодых инди-групп, изданной «NME» в 1986-м. — *Дж. М.*)

Определения Рейнольдса «новые романтики» и «тоска „C86“» казались неубедительными в отношении нового звучания «Depeche Mode» в 90-х. К сожалению, в том же номере рецензент отдал звание «сингл недели» новому проекту с «Mute» «AC Marias» с его «One Of Our Girls Has Gone Missing», назвав песню «одновременно роскошной и строгой — то утонченное сочетание, которое мы уже перестали ждать от поп-музыки».

Не меньше семи различных версий «Enjoy The Silence» (семидюймовка, двенадцатидюймовка, лимитированная двенадцатидюймовка, «дополнительная» лимитированная двенадцатидюймовка с теми же четырьмя ремиксами заглавного трека, что и на CD-сингле, лимитированный CD-сингл и «дополнительный» лимитированный CD-сингл. — *Дж. М.*) стали доступны англичанам 5 февраля 1990 года. В качестве дополнения на них были два инструментальных би-сайда от Гора: «Memphisto» (на семидюймовке, лимитированной двенадцатидюймовке и кассетном сингле) и «Sibling» (на

двенадцатидюймовке и CD-сингле). «Enjoy The Silence (Harmonium)» — включенная на лимитированную двенадцатидюймовку и CD-синглы — была тем самым «очень простым» демо Гора, на котором он пел под аккомпанемент редких органных аккордов.

Алан Уайлдер: *Большинство песен «Depeche Mode» в какой-то степени изменили темп по сравнению с оригинальным демо, но не могу вспомнить ни одной, которая бы сделала это так радикально.*

Если преданные поклонники «Depeche Mode» и запутались в разных версиях, на продажах сингла это не отразилось, потому что «Enjoy The Silence» стал тем самым успехом, что так долго ускользал от «Depeche Mode». Сингл не только достиг шестого места в британском чарте к 17 февраля, но и, что более примечательно, заполучил награду BRIT[61] «Сингл года» по результатам голосования слушателей «BBC Radio One», «удивительное достижение, если учесть не слишком устойчивые отношения группы с радиослушателями ее родной страны», как заметил один наблюдатель. Группа тоже в своем роде проголосовала, выразив свою позицию тем, что не пришла на мероприятие.

Алан Уайлдер: *У нас было схожее мнение о том, что стоит избегать связанных с индустрией церемоний — их лучше оставить Стингу и Элтону.*

Без сомнений, успеху сингла помог сопутствующий клип Антона Корбайна — снятый, для разнообразия, в цвете.

Дэйв Гэан: *«Enjoy The Silence» — это Антон на пике его возможностей.*

Энди Флетчер: Мы вошли в студию, и Антон сказал: «Это займет порядочное время», на что мы ответили: «Да, да… займет весь день». Через полчаса он сказал: «Так, теперь вы можете идти домой», и мы подумали: «Круто!» А затем бедному Дэйву пришлось провести шесть съемочных дней на морозе!

Этот мороз Гэан нескоро забудет: «Мы провели около недели, снимая видео. Это было нелегкой работой, но и веселья хватало. И мне надо было одеться королем, с короной и всем прочим. Мы отправились в Португалию, в Шотландию — Балморал; побывали во Французских Альпах. Были лишь мы с Антоном и продюсером — Ричардом Беллом, — путешествуя по всей Европе. Я всегда чувствовал себя очень комфортно с Антоном. Он заставляет меня делать в клипах то, что никто другой бы не смог. Антон всегда говорит — и это мне очень льстит, — что я лучший актер, с которым он когда-либо работал; не знаю, со сколькими именно

актерами точно он работал, но я не хочу, чтобы Боно завидовал!

В этом клипе есть фрагмент, где на самом деле снят не я. В конце съемок была сцена, где я схитрил — мне просто хотелось назад в отель. Мы взяли вертолет, который стоял на вершине горы, и Антон хотел снять кадр, где я был далеко-далеко. Это была прекрасная сцена: сплошной снег кругом, и я такой маленький. И я подумал: „Знаешь что, Ричард“, снял корону и надел на него, снял мантию и надел на него, после чего сказал: „Это, черт побери, сделай ты!“ Я забрался в вертолет, спустился и выпил чашку горячего шоколада в отеле».

27 февраля «Enjoy The Silence» начал продаваться в США в виде двенадцатидюймовой пластинки, кассетного макси-сингла, а также CD-синглов в двух разных футлярах. Когда каналы вроде «MTV» поставили клип в жесткую ротацию, сингл пробился в сотню 14 апреля 1990-го (к этому моменту «Sire» дополнительно выпустили семидюймовку и кассетный сингл), добравшись в итоге до восьмого места (высшее достижение группы в билбордовском чарте) во впечатляющем 24-недельном путешествии. Что еще лучше, сингл возглавил чарт современного рока во время двенадцатинедельного пребывания в нем, начавшемся 10 марта. К тому моменту штатовское положение «Depeche Mode» стало таким, что «Dangerous», би-сайд к «Personal Jesus», часто ротировался и достиг тринадцатой строчки в том же чарте двумя месяцами раньше.

«Depeche Mode» теперь официально стали звездами в Америке и с беспрецедентной шумихой вокруг выпуска в марте 1990-го «Violator» были на пороге еще большей славы…

Глава XXII
Звезды стадионов

Ощущение культа по-прежнему сохраняется. Вне зависимости оттого, насколько популярными мы становились, я всегда замечал: даже когда мы давали стадионные концерты, присутствовало ощущение близости.

Мартин Гор, 2001

«Вчера в Лос-Анджелесе британская группа „Depeche Mode“ побила все рекорды, появившись в одном из крупнейших музыкальных магазинов в мире. Около 5000 фанатов поджидали снаружи магазина в течение четырех дней, и очередь растянулась почти на две мили. К тому моменту, как группа прибыла, снаружи было более 17 000 визжащих поклонников; фанаты вторглись и в здание торгового центра „The Beverly Center“ напротив, пытаясь заполучить лучший вид. Лос-анджелесская полиция прекратила мероприятие через полтора часа, потому что решила, что жизни участников группы в опасности. Двести полицейских единиц, включая вертолеты и офицеров в полной амуниции, пытались утихомирить толпу. В итоге из гостиницы группа выезжала под охраной полиции. Начальник полиции сказал нам: „Это наша крупнейшая полицейская операция со времен визита президента“».

Злополучная раздача автографов в магазине «Wherehouse» на лос-анджелесском бульваре Ла-Сьенега закончилась госпитализацией нескольких фанатов с легкими травмами. На следующий день на «KROQ» Ричард Блейд объявил, что Дэниел Миллер выпустит 25 000 копий эксклюзивной записи редких интервью и неизданного материала для всех поклонников, которые не могли попасть в «Wherehouse». «Они будут разосланы всем тем фанатам из Лос-Анджелеса и окрестностей, кто пришлет проштампованный конверт со своим адресом в „KROQ“, — заявил диджей. — Это показывает, насколько предана группа своим поклонникам».

Разумеется, чувство было взаимным, и журнал «Spin» подчеркнул, насколько далеко готовы зайти фанатичные последователи «Depeche Mode». Возьмите, например, «типичную местную девушку» Келли, которая в свои пятнадцать лет

обладала уже 325 записями «Depeche Mode», была названа «одним из главных коллекционеров их записей в США, и, возможно, в мире», а также, предположительно, была готова задуматься о принесении своей жизни в жертву группе!

Во время выхода в «Spin» статьи «Pop a la Mode» двадцатилетний диджей Дэнни (известный также под псевдонимом «Зэ Брэт»[62]) как раз изготовил 56-минутный танцевальный мегамикс из своих любимых песен «модов»: «Я впервые от них протащился, когда вышла песня „Master & Servant“ — не столько из-за вызывающей сексуальности песни, сколько из-за ее опередившего свое время танцевального техно-ритма. Я не слишком люблю хаус-музыку, но мне нравится танцевальный индастриал, и, по мне, они реально впереди остальных». (В итоге он стал веб-мастером официального сайта «Depeche Mode».)

«Spin» поинтересовалась мнением Блейда как профессионала о росте популярности группы в США. «Их тексты для подростков — „не в бровь, а в глаз“. Они могут ассоциировать себя с песнями Мартина, потому что он пишет о любви не так, как слезливый американец Ричард Маркс с его песнями в духе „Я люблю тебя, я потерял тебя, я в печали“».

Как и «Music For The Masses», «Violator» вошел в альбомную сотню «Billboard» уже через восемнадцать дней после его выхода 20 марта 1990-го; в отличие ОТ «Music For The Masses», он удерживался в чарте целых 74 недели, в течение которых «Depeche Mode» завершили 88-концертный «World Violation Tour», самый успешный к тому моменту.

На этот раз Нэшвилл в американскую часть тура (состоявшую из 44 концертов) не вошел.

Алан Уайлдер: *На единственном нэшвиллъском концерте, который мы дали в жизни (в «Райман Аудиториум» 24 мая 1988-го), публика реагировала хорошо, но ее было меньше, чем на любом другом концерте тура «Music For The Masses». Думаю, это стало причиной, по которой мы не рвались туда вновь. Это не вина местных фанатов «DM» — скорее, в Нэшвилле просто слушают только кантри.*

К счастью, в остальной Америке дела обстояли иначе…

Хотя раньше «Depeche Mode» использовали в турах фонограммы повторно, для «World Violation Tour» они были переделаны с нуля — например, «Behind The Wheel» перерастала в «Route 66» в стиле, который Алан Уайлдер в шутку называл «настоящее кабаре». «16-дорожечная фонограмма „World Violation Tour“ была подготовлена в „Worldwide International“ — студии „Mute“ — главным образом мной и работавшим над „Violator“

звукорежиссером Стивом Лайоном», — объяснил Уайлдер.

После этого группа со своим гастрольным персоналом (включавшим персонального костюмера для каждого члена группы) и масштабным сценическим оформлением (работал над ним назначенный визуальным директором Антон Корбайн) отправилась в солнечную Флориду, чтобы приступить к репетициям.

Алан Уайлдер: *Мы всегда осознавали, что три парня, прилипшие к своим клавиатурам, вовсе не способствуют динамичному шоу, и до этого момента большая часть представления лежала на плечах Дэйва. Даже в ранние годы мы пытались использовать смены задника и создать ощущение чего-то необычного. Само собой, с увеличением размеров площадок работа над оформлением стала более тщательной, и было очевидно, что нам нужно дополнительное шоу, которое делало бы все интереснее, — так появилось более продуманное сценическое оформление и, позже, видеоряд. Видео улучшало все настолько, что отказаться от него потом было уже невозможно. Ко времени «World Violation Tour» мы использовали 11 тягачей и персонал почти из ста человек.*

«World Violation Tour» начался в десятитысячном «Цивик Центре» в Пенсаколе 28 мая — это был их первый концерт во Флориде, за которым последовали еще три шоу в «солнечном штате» с аудиторией больше 15 000 человек у каждого. За визитом в Атланту, штат Джорджия, последовали два аншлаговых шоу на стадионе «Джайантс» вместимостью 80 000 человек в Ист-Резерфорде, штат Нью-Джерси, — домашней площадке регби-команды «New York Giants». 42 000 билетов, как утверждается, были распроданы в течение первых четырех часов продажи!

Флад был впечатлен масштабами происходящего: «Я помню, как отправился посмотреть на них на стадион „Джайантс“, и они побили рекорд по продажам атрибутики; из „Bon Jovi“, „U2“ — всех этих групп — „Depeche Mode“ были самой популярной!»

То же самое произошло и на противоположном побережье. Как сообщила Франческа Каппуччи из передачи «Eyewitness News» на лос-анджелесском канале «KABC-TV», освещая возвращение к ним 1 августа британской сенсации: «„Depeche Mode“ сложно сделать что-либо незаметно из-за страсти, которую питают к ним фанаты. В последний раз, когда группа была в городе, чтобы презентовать „Violator“, на нее пришли 15 000 человек, из-за чего там было опасно находиться. Ну что ж, теперь они вернулись, на этот раз сразу с двумя концертами на стадионе „Доджерс“. Билеты на оба были моментально распроданы».

За полчаса было продано 48 000 билетов на концерт 4

августа, который задумывался как последний в американской части «World Violation Tour», на 56 000-местном стадионе «Доджерс» (площадке бейсбольной команды «LA Dodgers»), — и это произошло за два месяца до самого концерта! Не прошло и трех дней, как на 5 августа назначили дополнительный концерт, билеты на который тоже быстро оказались распроданы, о чем сообщила — хотя и в двух словах — британская газета «Гардиан»: «Кульминацией их нынешнего тура, относительно короткой шестимесячной поездки, стали два лос-анджелесских концерта с суммарной аудиторией в 110 000 человек».

После трех аншлаговых выступлений на 13 000-местной площадке «San Diego Sports Arena» «Depeche Mode» провели в Лос-Анджелесе показанную по телевидению пресс-конференцию. Когда был задан вопрос, почему они решили выступить в сравнительно небольшом «Юниверсал Амфитеатр» (6300 мест) прямо перед масштабными концертами на стадионе «Доджерс», загорелый Дэйв Гэан, щеголявший фирменными американскими «авиаторскими» солнечными очками и черным жилетом, ответил: «Мы сделали то же самое в Нью-Йорке, когда играли на „Джайантс“: мы тогда сыграли еще и в „Радио Сити Мьюзик Холл“, чтобы побывать на площадке поменьше, где совсем другая атмосфера. Я считаю, что небольшие концерты куда эмоциональнее стадионных, потому что ты прямо перед зрителями — можешь увидеть каждое лицо».

Более буднично одетый Алан Уайлдер добавил: «Было довольно трудно продавать билеты справедливо, потому что есть проблема, с которой, я уверен, многие знакомы: одни скупают билеты пачками, а другие оказываются без них. Так что нам пришлось попробовать найти способ поддерживать справедливость».

Разговор затем переключился на самостоятельность «Depeche Mode» и связанную с ней настойчивость в удержании полного контроля музыкантами над всем.

Алан Уайлдер: *Это сложно, но к счастью, у нас получается распределять роли, и они скорее сами выявились, чем были назначены. Мы не задеваем друг друга, когда создаем музыку и когда занимаемся менеджментом.*

Дэйв Гэан: *Многое берет на себя Флетч…*

Прерывая своего коллегу на полуслове, Флетчер пошутил: «Какое счастье, что я совершенно не творческий человек!»

Алан Уайлдер: *Иногда бывает так, что это начинает давить, особенно когда ты на гастролях и тебе надо принять сразу двадцать разных решений — и о какой-то ерунде, и о действительно важных финансовых вопросах, обо всем сразу.*

Напряжение увеличивается и может вызвать трения, стресс и все такое.

Уайлдер описал типичный гастрольный день «Depeche Mode» в 1990-м: «Покидаем отель в час или два часа дня, едем в местный аэропорт. Летим частным самолетом с ближайшим окружением (около двенадцати человек) в следующий город. Примерно в четыре дня прибываем. Тут же направляемся на площадку для саундчека. Возвращаемся в отель в шесть вечера, если есть время — можно быстро посетить сауну, без четверти восемь отправляемся на концерт. На сцену в полдевятого или девять, со сцены в одиннадцать, в город до утра… и так 44 раза подряд!»

«World Violation Tour» приостановился на три недели перед повторной упаковкой бесчисленных чемоданов в ожидании первого австралийского концерта группы в сиднейском «Хорден Павильон» 31 августа.

Энди Флетчер: *Это было великолепной поездкой на восток, со всем нашим оформлением и тому подобным мы попали в своеобразную ловушку, потому что у них там нет нужного оборудования.*

Затем последовали несколько концертов в Японии, а после них — серия европейских выступлений, начавшаяся в Брюсселе 28 сентября. Месяцем позже автор «NME» Джеймс Браун, разинув рот, наблюдал три выступления подряд на стадионе «Берси» в Париже, суммарная аудитория которых составила 50 000 человек. Браун удостоился аудиенции с Энди Флетчером в «настолько дорогом отеле, что он даже не выглядел отелем!», но клавишника к этому моменту все уже не так впечатляло: «В этом европейском туре раздражает то, что мы играли во многих из этих залов уже шесть-семь раз, и лица всегда одни и те же; нет того возбуждения, которое мы по-прежнему получаем в Америке, играя в новом месте».

Его легко понять, ведь к тому моменту прошло уже 64 почти одинаковых по своей программе концерта — за исключением, возможно, сольного акустического выхода Мартина Гора.

«Когда группа появляется, толпа перестает быть просто возбужденной и заводится на полную катушку, — рассказывает Браун. — Кричащая аудитория оказывается громче самой группы. Общий эффект от криков (а это не подростковые вопли от групп вроде „New Kids On The Block“), прожекторов и взволнованных фанатов оказывается не просто шокирующим, он приводит в трепет».

Флетчер резюмировал сложные отношения группы с Британией, когда его спросили, войдут ли «Depeche Mode» в

историю: «В других странах определенно — особенно в Германии и восточном блоке, а вот в Англии нас чаще ненавидят, чем любят. Это единственная страна, которая сохранила нашу историю, — я о том, как в первые два-три года мы выпускали наши худшие записи, были на пике славы и на пике слащавости. Мы улыбались на каждом фото, мы были в „Smash Hits“ каждую неделю, и люди все еще помнят об этом. Еще они думают, что мы ушли от этого к роковому мраку, так что англичане впадают в одну из двух крайностей насчет „Depeche Mode“ — считают нас или попсой, или мрачными и роковыми. Но на самом-то деле мы и то, и другое!»

Флетчер также объяснил происхождение альбомного заголовка: «Почему мы назвали его „Violator“? Потому что хотели название в духе хеви-метала. У предыдущего альбома „Music For The Masses“ в названии тоже был сарказм, и никто его не понял, но это не так уж важно, потому что мы-то знаем, что оно саркастично. Немцы совершенно не поняли названия „Music For The Masses“, потому что в Германии мы действительно выступали перед массами, а у них плохо с чувством юмора — они говорили нам: „Ну и что это значит? Вы делаете коммерческую музыку?“ Я думаю, многие люди не замечают нашего юмора».

«Текущий музыкальный климат тесно связан с электронной музыкой, — начала Хелен Мид в тексте для „NME“, выпущенном за два дня до британского выхода „Violator“ 19 марта 1990 года. — Иногда сложно представить в этом жанре что-то, отличающееся от хауса или лязгающих ублюдков из нью-бит-группы „Front 242“, но это если забыть „Depeche Mode“, предыдущим альбомом которых стал „Music For The Masses“ в 1987-м — сочное, плотное путешествие по миру пышных поп-песен. Так что название „Violator“ — нелепое это слово для хеви-металического альбома или жесткого порнокомикса; впрочем, „Radio 1“ все равно его не запретит — просто шутка, потому что „Depeche Mode“ — хорошие мальчики, которые, к счастью, вряд ли имеют что-то общее с наркотиками или эйсид-хаусовой тусовкой! Ближе всего „Depeche Mode“ подбираются к галлюциногенному звучанию в своей версии песни „Тапдеппе Dream“ „Clean“». (В текст вкралась ошибка, так как «Clean» написана самими «депешами» — очевидно, имелось в виду сходство зловещих среднетемповых ударных у нее и композиции «Tangerine Dream» «Darkness» с саундтрека к фильму Ридли Скотта 1985 года «Легенда». — *Дж. М.*)

Рецензия Пола Лестера в «Melody Maker», вышедшая 10 марта, начиналась не слишком многообещающе: «„Depeche Mode“ всегда были бледной тенью „New Order“ и „Kraftwerk“, предлагая

скучные, порой непоследовательные вариации на тему электропопа… „Violator“, их седьмой студийный альбом, содержит самые захватывающие работы. Удивительно, что знатоки детройтского и чикагского хауса называют их первопричиной новой танцевальной культуры — хотя сами „Depeche Mode“ не записывали эйсид-хаус.

Хаус известен как анонимная музыка, а тут авторское своеобразие очевидно уже с открывающего синтезаторного напора „World In My Eyes“. В недавнем интервью Дэйв Гэан описал звучание, к которому стремилась группа при записи „Violator“, как „футуристический блюз“, привносящий в современное окружение традиционные, неизменные блюзовые последовательности аккордов. „Sweetest Perfection“ и „Clean“ — выдающиеся примеры этого эксперимента. Электронные прибамбасы и суета ранних шумелок „модов“ вроде „Just Can't Get Enough“ сведены к голым основам, голос Гэана выведен вперед… (На самом деле солистом в „Sweetest Perfection“ был Мартин Гор, как и в „Blue Dress“, которую он сам называет „извращенной песней“. — *Дж. М.*) „Violator“ — темный, мрачный и порочный».

Описывая «World In My Eyes», Гор открыл больше о себе, заявив: «Это очень позитивная песня, в ней говорится о том, что любовь, секс и наслаждение — это хорошо… Меня, вероятно, настолько же вдохновляют Альбер Камю, Франц Кафка и Бертольд Брехт, насколько и поп-музыка. Я не просто так это все пишу».

Разделял ли среднестатистический поклонник «Depeche Mode» страсть Гора к экзистенциализму, было не так уж важно. Вызванный «Enjoy The Silence» успех был таким, что «Depeche Mode» для полного счастья не хватало только вершины британского альбомного чарта: «Violator» добрался до второго места.

Обложка от Антона Корбайна была темной, что компенсировалось яркой красной розой. Вариации на эту тему также присутствовали в оформлении сингла «Enjoy The Silence» и клипе на эту песню. Тим Николсон из «Record Mirror» был впечатлен: «На „Violator“ они наплодили целую темницу песен, под которые можно позвенеть кандалами. „World In My Eyes“ находится у двери, идеально подходя в качестве введения в этот компромисс между поп-музыкой и чем-то помрачнее. В этом идеально сформированном вакууме нет ни одного лишнего звука, песни здесь как яркие звезды в черном небе или серебряные запонки на мягкой черной кожаной куртке. Удивительно то, что чем сильнее „депеши“ все это обнажают, тем популярнее становятся».

В Америке определенно так и было, но в Британии, казалось, «Depeche Mode» с 1986-го оставались на том же уровне крытых площадок.

До завершения американской части «World Violation Tour» был выпущен третий сингл с «Violator». «Policy Of Truth» с ее множеством скрытых переплетающихся звуковых слоев сложно было бы назвать оголенным звуком — и она прошла через множество переделок до включения в альбом.

Алан Уайлдер: *Обычно такое означает проблемы с песней, хотя в этом случае мы знали, что имеем дело с сильной вещью — как минимум, потенциальным синглом. Большой головной болью стал подбор звучания для основного риффа, и мы, должно быть, попробовали сто разных вариантов перед тем, как остановились на слайд-гитаре, которая оказалась важна в звучании всего альбома.*

Впервые «Depeche Mode» наняли для записи сессионного музыканта — им стал Нилс Таксен, сыгравший на педальной стил-гитаре в «Clean».

«Policy Of Truth» был выпущен в Великобритании 7 мая — на этот раз с пятью разными миксами, разнесенными по шести форматам. (Семидюймовки, двенадцатидюймовки, двенадцатидюймовки с ограниченным тиражом, кассетный сингл, CD и ограниченное издание CD. — *Дж. М.*) Трансовый «Policy Of Truth (Trancentral Mix)» от «The KLF» — завоевавшего марты годом позже эмбиент-техно-дуэта Билла Драммонда и Джимми Коти — был особенно примечателен, так как фрагменты вокала Гэана соперничали там за внимание слушателя с чириканьем, звонящими телефонами и несвязными репликами.

К 19 мая «Policy Of Truth» достигла в Великобритании 16 места — вероятно, ее уже хорошо знали по альбому. Как всегда, ограниченные издания были предназначены только для коллекционеров записей «Depeche Mode», которым было не устоять перед разнообразием ремиксов и инструментальным би-сайдом от Гора «Kaleid» (произносится «коллайд»), записанным на «Worldwide International studio» в Лондоне и сведенным на «Konk studios» Дэниелом Миллером и Джорджем Холтом.

Сингл чуть лучше прошел в Штатах: после своего релиза 22 мая на двенадцатидюймовых пластинках, макси-кассетах и CD (а также семидюймовках и кассетах, выпущенных 24 июля) «Policy Of Truth» появилась в чарте «Billboard» 11 августа, достигнув пятнадцатого места и пробыв в чарте шестнадцать недель.

Антон Корбайн вернулся к любимому черно-белому варианту при съемках соответствующе провокационного клипа, в котором

сладострастная девушка забавляется с каждым из участников группы в различных местах Нью-Йорка. Яркие цвета ненадолго вторгаются, когда Дэйв Гэан, держась руками за голову, просит: «Now you're standing there tongue-tied / You'd better learn your lesson well / Hide what you have to hide / And tell what you have to tell…» («Теперь ты стоишь, лишившись дара речи / Тебе стоило бы усвоить свой урок / Спрячь то, что тебе надо спрятать / И скажи то, что тебе надо сказать» (англ.).)

Рецензент «Melody Maker» Джон Уайлд определенно последовал этому совету в номере за 5 мая: «Самый слабый из отпрысков „Violator“, этот печальный марафон судорог микшерного пульта был ремикширован Франсуа Кеворкяном; что ж, Франсуа, старик, тебя кто угодно назовет дрочилой».

Между окончанием восточной части тура в токийском зале «Будокан» 12 сентября и началом 38-концертной европейской части в брюссельском «Форест Нэйшенл» 28-го числа того же месяца группа выпустила четвертый сингл с «Violator».

Алан Уайлдер: *«World In My Eyes» была записана рано, во время миланских сессий в «Logic Studios», и, возможно, по этой причине отчасти похожа на привычных «депешей» и связана с предыдущими альбомами. Она была закончена в Лондоне, и третий куплет стоял особняком: чтобы заполнить пространство и сделать переход к припеву более логичным, мы наложили друг на друга две вокальные дорожки, в результате песня больше всего походила на электро, этакий кивок в сторону «Kraftwerk» — по крайней мере, в ритмическом смысле.*

На этот раз «NME» сразу ухватились за связь с уроженцами Дюссельдорфа: «Одна из положительных сторон подъема „Depeche Mode“ в том, что их тяга к экспериментам не испарилась, когда они глубже взглянули в гигантскую черную дыру американского мейнстрима. Беря многое от „Kraftwerk“, они со своей армией приглашенных ремикшеров превзошли сами себя».

«World In My Eyes» в Британии ожидала схожая с «Policy Of Truth» судьба в чартах (дошла до 17-го места в британском сингловом чарте 29 сентября, а в Америке завязла на 52-м месте в общем чарте «Billboard» и 17-м в чарте современного рока) после выпуска 17 сентября в привычных шести форматах. Помимо шести ремиксов заглавного трека были там и две не издававшиеся до этого песни Мартина Гора, «Happiest Girl» и «Sea Of Sin», ремикшированные Кеворкяном в нью-йоркской «Axis Studios».

Алан Уайлдер: *«Happiest Girl» была записана во время создания*

пластинки и впоследствии разжалована до би-сайда, хотя изначально мы собирались включить ее в альбом. «Sea Of Sin» сразу задумывалась как би-сайд и была записана позже. Меня, честно говоря, ни одна из этих песен сума не сводит.

«World In My Eyes» была дополнена клипом Корбайна, в котором были использованы замедленные цветные фрагменты съемок выступлений еще не закончившегося тогда «World Violation Tour». Визуальный интерес поддерживался благодаря тому, что Гор теперь чаще брался за гитару, а за Уайлдером находилась большая модульная система с интригующим набором последовательно мигавших красных светодиодов, как у «Tangerine Dream» (винтажный синтезатор, из которого не торчало никаких проводов, использовался только в качестве декорации).

Сборник видео «Strange Too», выпущенный в ноябре, заявлял, что он о «„Depeche Mode“, жизни, любви, похоти, а также приближении ко всему этому».

По словам Кэролайн Салливан из «Melody Maker», это были «шесть претенциозных клипов с использованием шезлонгов („Enjoy The Silence“), глиняных лачуг („Halo“), городских видов в духе фильма „Злые улицы“ („Policy Of Truth“) и мрачных задумчивых „депешей“ (во всех клипах). Беспрестанный поток цветов и образов в каждом видео — на четыре последних сингла „DM“ („Personal Jesus“, „Enjoy The Silence“, „Policy Of Truth“ и „World In My Eyes“) и две песни с альбома „Violator“ („Clean“ и „Halo“) — кажется, использован ради визуального впечатления, а не ради какого-то отношения к песне, и обеспечивает приятные сюрреалистичные ощущения. Эта коллекция видео от Антона Корбайна — хорошая демонстрация того, чего можно достичь с камерой „Super 8“».

Тогда же, в ноябре, песня «Halo» добралась до 21-го места в американском чарте современного рока, несмотря на то, что вообще не выходила синглом. Как вспоминал Алан Уайлдер, в какой-то момент рассматривалась возможность ее выпуска вне альбома: «Когда речь шла о синглах с „Violator“, „Halo“ была в списке претендентов, но реальных шансов у нее не было. В итоге мы нашли обходной путь: не выпуская ее синглом, сняли клип — как и на „Clean“, — чтобы дополнить подборку „Strange Too“».

На съемках «Halo» «Depeche Mode» вернулись в пекло калифорнийской пустыни, что поначалу привело Энди Флетчера в смятение: «Этот клип снимать было наименее весело, потому что он был последним, к тому времени мы давно находились в туре, были полностью измочалены, а тут Антон сказал: „Вы понадобитесь на два дня“. Но в результате нам очень понравился

клип, он подходит песне».

Мартину Гору понравилась его роль из «Clean», что легко объяснимо: «В общем-то мне просто надо было провести полдня, целуя девушку в нижнем белье. Это чуть ли не лучшее видео, над которым я работал!»

«Depeche Mode» вернулись в Великобританию в ноябре 1990-го, чтобы дать шесть аншлаговых выступлений — по три на бирмингемский «Эн-И-Си» и лондонскую «Уэмбли Арена» — с общим числом зрителей в 70 000 и сборами, приближающимися к семизначным.

Алан Уайлдер: *В гастрольном бизнесе такого масштаба, как у нас, может уходить до двух лет на то, чтобы со всем разобраться, заплатить налоги и точно распределить прибыль, — в общем-то, как и в любом другом бизнесе.*

Пол Лестер в «Melody Maker» описал свежее шоу: «Когда „скоромоды“ перенеслись на „Уэмбли Арена“ с планеты Бэзилдон, это было так, словно Мадонны и Джэнет Джексон никогда не было — словно „Depeche Mode“ могут стать главнейшим мегаплатиновым аттракционом со времен ливерпульской четверки. „Personal Jesus“ вдохновляет аудиторию на ошеломительную демонстрацию участия, когда все до единого зрители вскидывают руки ввысь и поют: „Reach out and touch faith!“[63] Антирелигиозный посыл песни настолько не доходит до толпы, что получается почти наоборот, и их глупая воля-к-власти, автоматическое подчинение приобретают фашистскую красоту, которую только присутствующие могут высоко оценить».

Британские ежедневные издания ринулись исследовать бэзилдонский феномен. Описывая в номере за 19 ноября шоу в «Уэмбли», автор «Индепендент» Джайлс Смит сухо прошелся по масштабному визуальному вкладу Корбайна: «В середине шоу они бросают вызов, включая направленный на экраны позади сцены видеоряд, в котором видна рука, пишущая на стене слово „clean“. Камера неподвижна, пока граффити стекает: а дальше зрителям в буквальном смысле слова предлагается развлекаться, глядя на то, как краска сохнет. („U2“ позже включили видеоряд от Корбайна в их собственное сложное сценическое оформление, вызвав шквал обвинений в плагиате от пылких фанатов „Depeche Mode“. Алан Уайлдер: „Поправьте меня, если я ошибаюсь, но я не думаю, что Антон был вовлечен в создание какого-либо сценического оформления „U2“, в то время как с нашим он был связан очень тесно“. — *Дж. М.*)

Стоя перед экраном — на этот раз на нем медленно расцветал бутон розы, — Мартин Гор пропел две баллады на тему

сгорания изнутри и беспокойства о пустоте всего в „мире без ничего“. Общая их заунывность была разбавлена исполнением, которое сложно назвать простительным даже для уличного музыканта: голос Гора уползал в другие тональности на высоких нотах, в то время как руки мазали по струнам, как будто он был в толстых перчатках, — это заставляло вздыхать по той музыкальной теплоте, которую могут создать одни машины».

Адам Свитин («Гардиан»): *«Последняя часть шоу была похожа на празднество, если к „Clean“ или скорбной „Never Let Me Down Again“ можно применить подобное слово; к „Personal Jesus“ определенно можно, так как Гор молотил по своей гитаре, приближая „модов“ ближе, чем когда-либо, к „Status Quo“; грудастые девушки-ковбои украсили собой видеоряд, в то время как „моды“ угрюмо расхаживали в ковбойских шляпах — электропоп, не лишенный чувства юмора? Революционно, дорогой Ватсон».*

Джаспер Рис («Таймс»): *«„Depeche Mode“ восстанавливают на сцене фрагмент прошлого с машинной точностью — главным образом потому, что в этом им помогают машины; если бы заударные отвечал человек, а не одна из этих машин, то его следовало бы записать в работяги… Следует отметить, что кроме машин можно было увидеть и настоящий инструмент — во время акустического блока от сочинителя Мартина Гора. Выло ощущение, словно Гор старался дать аудитории понять, что это действительно он дергал за струны. Он снова вышел вперед во время исполнения „Enjoy The Silence“, одной из мрачных песен с нового альбома „Violator“. Соблазняя нас возможностью настоящего соло, о котором раньше и мечтать было нельзя, он вместо этого предпочел обращаться со своим соблазнительным инструментом как с танцевальным партнером».*

В материале, опубликованном в «Гардиан» 15 ноября, Брюс Дессо признал, что, хотя синтезаторы «не излучают чары живых инструментов» на сцене, «их творческий потенциал выше».

В 1998-м Мартин Гор вспоминал: «Мы всегда уделяли большое значение живым выступлениям, и я думаю, что мы действительно помогли людям понять, что электронная музыка интересна и в живой обстановке. А теперь группам вроде „The Prodigy“ принято иметь великолепные живые шоу».

Дэйв Гэан: *Вероятно, мы в какой-то степени помогли людям преодолеть мысль, что электронная музыка «ненастоящая». На нас некоторое время вешали такой ярлык — «недонастоящая музыка», это было глупо.*

Когда Дессо попросил его перечислить свои «главные десять» тем его текстов на тот момент. Гор смущенно ответил:

«Отношения, господство, похоть, любовь, добро, зло, кровосмешение, грех, религия, аморальность».

88-концертный «World Violation Tour» закончился в бирмингемском «Эн-И-Си» 27 ноября. Резюме Алана Уайлдера обращалось к раннему наблюдению «NME» об «этих хороших мальчиках»: «Я бы не сказал, что тур был более напряженным, чем многие другие. Нас окрылял успех, особенно в США: билеты расходились как горячие пирожки, и мы наслаждались жизнью. Кругом было много экстази, но я не могу сказать, что на кого-то это плохо повлияло. Вероятно, Дэйв принимал героин, но на его выступлениях это не сказывалось, а пили и развлекались мы не больше обычного. Это был длинный тур, и, возможно, сказался эффект замедленного действия. Последствия проявились позже — возможно, когда нам стало ясно, что ожидания выросли, и надо было продолжать после „Violator“».

Прямо перед отправлением в «World Violation Tour» Дэйв Гэан в течение дня отсиживался в роскошном номере «Kensington Hilton International», чтобы встретиться с европейскими журналистами.

«Я теперь семейный человек, — сказал Гэан в интервью с Джоном Уайлдом для „Melody Maker“. — Мне нравится возвращаться домой и быть с моей женой и маленьким сыном, заниматься повседневными вещами, как обычные люди. Это может показаться очень скучным, но люди считают, что поп-звезды ведут беззаботный образ жизни, каждый вечер проводя за покером, — черт возьми, да не так все!»

Роберт Марлоу: *Мартин звонил отовсюду, где был, — зачастую пьяный, у него сложные отношения с алкоголем, — и говорил что-то вроде: «Мы едем в лимузине, мы в Детройте!» Это обычно происходило в середине ночи, и я говорил: «Серьезно? Ясно. Вам там весело? Что происходит?» А он говорил: «Ты не поверишь, что происходит!» А я, понимаешь, лежу, мне на работу через пару часов надо!*

Определенно, у славы были свои преимущества, но для 29-летнего Гэана она стала тяжким грузом. К тому времени, когда тур закончился, он отвернулся от жены и ребенка в поиске другой жизни — в общем-то, повторяя спустя четверть века разрушительное поведение собственного отца.

«Когда уходишь, сознание становится открытым, — сказал он автору „Melody Maker“ Дженнифер Наин. — Мне надо было сбежать. Я чувствовал, что пойман в ловушку всем, что меня окружало. Последний тур был великолепен, у нас был громадный успех, и „Violator“ стал очень успешен во всем мире — по идее я

должен был оказаться на вершине мира, но этого не произошло. У меня было все, о чем я только мог пожелать, но я ощущал себя потерянным. Мне даже больше не казалось, что я знаю сам себя. И я ощущал себя ужасно, потому что я постоянно изменял жене, затем возвращался домой и лгал, и моей душе нужно было очищение. Мне надо было разобраться, почему все так происходит».

Не только душе было нужно очищение. «После окончания тура я провел несколько месяцев в Лондоне, и там мои привычки полностью вышли из-под контроля», — сказал Гэан Филу Сатклиффу из «Q» в 1999-м.

«Я просто собрал сумку, сбежал и снял жилье в Лос-Анджелесе, — признался он Наин. — Во время „World Violation Tour“ я разошелся со своей женой. Мой следующий год был потрачен на самоанализ и попытки понять, что случилось с моей жизнью, и, если быть честным, размышления о том, хочу ли я вернуться к записям, турам, славе, „Depeche Mode“. Отрывать себя от всего, с чем я вырос, включая мою тогдашнюю жену и моего маленького сына Джека… все это было довольно болезненным для меня».

Оглядываясь назад, повзрослевший и помудревший 39-летний Дэйв в 2001-м смог произвести переоценку своего скорбного опыта с большей ясностью мышления: «Я очень жалею о том, что оставил Джека. Это всегда мучило меня, словно я уходил от чего-то, что было частью меня, что я очень хотел взрастить. Думаю, из-за этого я некоторое время чувствовал себя обломавшимся — из-за попыток подавить чувство вины».

Расположившись в 5000 милях от своего пятилетнего сына и наследника, Дэйв сошелся с Терезой Конрой, которая сопровождала группу в Америке в качестве помощника по связям с прессой в поездках 1988-го и 1990-го. Оглядываясь на свой поспешный переезд в Америку, Гэан говорил: «Я влюбился в девушку в туре в поддержку „Violator“, так случилось, а я всегда хотел жить там — у меня возникла идея переехать в Калифорнию и попробовать жить по-другому».

«Мне было очень спокойно и очень скучно, — сказал Гэан автору „Таймс“ Полу Коннолли в 2001-м. — В Англии я чувствовал себя защищенным со всех сторон, и мне это не нравилось. Там у меня были любящая, заботливая жена, маленький ребенок, большой дом в деревне, пара автомобилей, и было ощущение, что что-то не так. Я хотел переехать в Калифорнию, но Джоан не разделяла моего желания».

Тоска Гэана была усилена безвременной смертью его отца. «Мой отец умер в 1990-м, и после этого я несколько

заинтересовался им и расспросил маму о нем. Думаю, он был не дурак выпить. У нее сохранилась только пара его фотографий, но даже на одной из них отец был в пабе. Я подумал: „Ну да, точно, это мой старик“. Я никогда не чувствовал себя комфортно, живя в Англии: милый домик в деревне и пара машин в гараже — я чувствовал, что это по мне. Переезд в Калифорнию был во многом связан с самокопанием, попытками отыскать важное для себя: почему я здесь, чем я занимаюсь… чем мы все занимаемся?

Пожалуй, хорошо мне не было ни в какой ситуации — мне определенно нужна была семья и стабильность, но в то же время я жаждал двигаться. Позже — после всех моих выходок в конце 80-х и начале 90-х — я нашел способ сохранять и то, и другое».

Часть V
Синтезаторы, наркотики, рок-н-ролл!

Весь этот рок-н-ролльный образ жизни… то, что ты им считаешь… когда ты по-настоящему так живешь, пытаешься так жить каждый день, это чертовски выматывает!

Дэйв Гэан, 2001

Глава XXIII
Безнадежная преданность

Дэйв отправился жить в Лос-Анджелес после «World Violation Tour», и к тому моменту, когда мы собрались после значительного перерыва для начала работы над «Songs Of Faith And Devotion», у него все определенно изменилось.

Алан Уайлдер, 2001

Оказавшись на Западе, Дэйв Гэан предался «американской мечте»: большой дом в Голливуде, главная «машина мечты» — мощный мотоцикл «харлей-дэвидсон»… все полной ложкой. «Мне определенно было более комфортно в Лос-Анджелесе, — заявлял он. — Я быстро вошел в новый образ жизни, и в течение какого-то времени было очень весело».

Получив возможность вести образ жизни, который он позже назвал «очень эгоистичным», Гэан отрывался активнее, чем когда-либо. Он был принят с распростертыми объятиями (отчасти благодаря знакомствам Терезы Конрой) в признанную лос-анджелесскую рок-тусовку, где прием наркотиков (пусть и не обязательно героиновая зависимость) был почти непременным условием — для богатого человека на нервах Лос-Анджелес был опасным местом пребывания. Как выразился сам певец: «Я мог на ногах не стоять, но все равно имел возможность зайти куда пожелаю. „Это Дэвид, это Дэвид! Заходи, Дэвид, можем мы принести что-нибудь особое?“ — „Ну, в общем-то, да!“».

В апреле 1992-го, после того, что британские таблоиды назвали «грязным разводом, растянувшимся на год», Гэан окончательно связал жизнь с Терезой Конрой. Как и Гэан, Конрой употребляла героин, и позже он называл ее «партнером, с которым я мог быть вместе во всех отношениях, без осуждения с ее стороны, потому что она сама ко мне присоединялась.

На самом деле хотя и не она сделала меня героинщиком, но она дала мне возможность вновь попробовать героин. Мы договорились вначале, что я никогда не буду принимать ничего внутривенно, но, конечно, с учетом того, что я был наркоманом и вруном, долго такая жизнь не продлилась».

Венчание состоялось в несколько безвкусных условиях, в часовне Грейсленд на юге Лас-Вегаса, с непременным двойником

Элвиса Пресли на правах почетного гостя. В то время так называемый «королевский тариф» обходился там в $495 — включая аренду церкви, свидетеля, музыку, цветы для невесты, жениха, подруги невесты и шафера, 24 цветных фотографии, видеокассету с записью церемонии, подвязку для невесты, две футболки, два бокала шампанского и рамку для свидетельства… не забудем, конечно, и о главном… развлекающем Элвисе.

«Конечно, все было пластиковым — ненастоящим, — признался Дэйв Дженнифер Наин. — В церкви даже не зажгли свечи, потому что они стояли там только для вида. Мы были несколько расстроены! И там был двойник Элвиса, который, как мы думали, просто споет одну песню, а он закатил получасовой сет. В конце концов мне пришлось сказать: „Может кто-нибудь выкинуть его к чертям? Я жениться хочу!“ И мама Терезы, Дайан, вежливо так сказала: „Гм, простите, мистер Элвис, не могли бы вы прекратить петь — я думаю, они хотят пожениться“. А он говорит: „Ну ла-адно, у меня только одна песня еще, дорогуша“. Затем нагнулся ко мне и говорит: „Я вас чем-то задел?“ А я говорю: „Нет, продолжай, доделай свое дело и проваливай!“».

Никого из коллег Гэана по группе на зловещей церемонии не было — а если бы ребята и были, они могли бы попросту не узнать эту тощую как грабли пародию на типичную американскую тридцатилетнюю рок-звезду, стоящую у алтаря. Отсутствовали также (что неудивительно) бывшая жена и сын. Колумнист «Дейли миррор» Рик Скай — тот самый, кто способствовал превращению Винса Кларка в затворника десятилетием раньше, — привел такие слова женившегося во второй раз Гэана: «Мой отец оставил меня и младшую сестру, когда мы были очень маленькими, и я сделал то же самое с Джеком. Я долгое время был с Джоан, и мы близкие друзья, но в том, что случилось, на девяносто процентов моя вина. Однако я решительно намерен видеть Джека так часто, как смогу. К счастью, Джоан это понимает».

Гэан делил время и деньги между своим новым голливудским жильем и общей с Дэрилом Бамонтом лондонской квартирой на берегу Темзы. Тем временем Гор, Флетчер и Уайлдер мало слышали о своем заблудшем вокалисте — и еще реже его видели. Дэниел Миллер предоставил Гэану для опоры сочувственное плечо во время его нечастых визитов в Лондон, когда певец подумывал все забросить. Дэйв вспоминал: «Несколько раз, когда я посещал Лондон, главным образом для того, чтобы увидеть своего сына Джека, я обедал с Миллером, и он говорил: „Послушай, я знаю, что тебе сейчас несладко приходится, но тебе надо продолжать действовать“».

Во время одной из таких встреч Миллер узнал, насколько далеко зашло пристрастие Гэана к наркотикам: «Я не видел его в течение какого-то времени — он жил в Штатах, затем он прилетел в Англию по какому-то поводу и зашел в мой офис поприветствовать меня, и он выглядел ужасно. Он страшно похудел. Он раньше здорово притворялся потрепанным рокером — было очень смешно, но он слился с этим персонажем, и тогда я впервые все понял».

Когда позже Фил Сатклифф из «Q» решил выведать, почему он начать принимать героин, Гэан сказал: «Ну, не секрет, что я пил и принимал наркотики в течение долгого времени — вероятно, с того момента, когда мне исполнилось двенадцать; я таскал время от времени мамин фенобарбитон, затем пришли травка, амфетамины, кокаин. Алкоголь присутствовал всегда, рука об руку с наркотиками. Затем я вдруг обнаружил героин, и я бы солгал, если бы сказал, что он не подарил мне ощущения, которые я никогда до этого не испытывал. Я сталкивался с героином еще в Бэзилдоне, но с момента первой инъекции мне хотелось все время себя так чувствовать. Через несколько месяцев я больше не мог получить этих ощущений. Я влачил очень жалкое существование. Меня регулярно начинало ломать — утром, днем, вечером, мне постоянно нужна была доза».

Миллер подтвердил, что наркотики для эссекской публики были не в новинку: «Я думаю, у людей есть право делать то, что им хочется, — но до определенного предела. Вообще, наркотики влияют на такое количество разных людей таким количеством разных способов, что не получается выработать общий подход к ним. Но, особенно когда „Depeche Mode“ были гораздо моложе, я чувствовал себя в некотором роде их защитником — я познакомился с их родителями и все такое. Впрочем, они принимали наркотики еще до встречи со мной, так что все произошло не с приходом популярности.

Они знали об этой моей позиции, так что остерегались делать что-то у меня на виду. В студии они этим не увлекались, но на гастролях стало очевидно, что все иначе. Я почувствовал, что это стало серьезной проблемой, когда увидел в ту пору Дэйва».

«World Violation Tour» получил репутацию гедонистического мероприятия, где без разных наркотических веществ дело не обходилось.

Мартин Гор: *У каждого из участников группы был свой уровень распущенности. Думаю, я здорово распустился во время «World Violation Tour» — вокруг было одно экстази. Мы постоянно принимали.*

Энди Флетчер: *Я никогда не увлекался экстази — попробовал, но большинство людей младше сорока его пробовали. На случай, если я когда-нибудь вдруг стану премьер-министром, сообщаю: я сразу выплюнул обратно!*

Истощенный Мартин отсиживался дома в Харпендене после завершения «World Violation Tour» со своей беременной техасской девушкой Сюзанн Буавер, которую он встретил в Париже. Гор тогда был шокирован откровением, что человек, которого он всегда считал своим отцом, был на самом деле отчимом. «Мартин позвонил мне однажды, — рассказал позже его старый школьный друг. — Он сказал, что Сюзанн беременна. А затем сообщил: „Ты в это не поверишь, но мой отец чернокожий!“ В общем, мама Мартина встречалась с негром — они не были женаты, — и Мартин стал результатом. Причем в школе его прозвали „Кудряшка“ — из-за его кудрявых волос… и еще у него большой, длинный, коричневый член. В школе мы ходили в бассейн, и во время переодевания я думал: „Черт возьми! Он не такого же цвета, как мой!“ В общем-то, единственной причиной, по которой мама Мартина все ему рассказала, стало то, что белокожая Сюзанн была беременна и мама не хотела, чтобы для них стало неожиданностью возможное появление чернокожего ребенка».

В то время как сам Гор чернокожим не выглядел, была вероятность, что смешение рас его родителей скажется на его собственном ребенке. Вива Ли Гор родилась 6 июня 1991-го, и, как оказалось, тревоги оказались напрасными.

Биологический отец Гора, американский солдат, служил в Британии, где и встретился с его матерью. Тот же источник сообщает, что, хотя Мартин в итоге увиделся со своим отцом, судя по всему, встреча не слишком обрадовала его. «Он жил в домике где-то на юге США с собственным отцом — „дедулей“, и я думаю, там была такая ситуация, когда человек находит своего давно потерянного сына, ставшего знаменитым и очень, очень богатым. Я помню наш последний разговор за спиртным, я спросил: „Связывался ли ты снова с отцом?“, а Мартин сказал: „Нет, из этого ничего не вышло“».

Позиция Гора по этому вопросу объяснимо лаконична: «Это бередит раны моей семьи, не могу поверить, что это вылезло наружу, — это одна из тех вещей, о которых я предпочитаю не говорить».

Были и более радостные моменты. Гор распорядился создать частную студию звукозаписи в гараже на две машины, примыкающем к его хартфордширскому дому XVII века. Разработанная и построенная Кевином ван Грином из «Electric Eel Studio Design», она включала сделанную на заказ стойку стремя

синтезаторами «ARP 2600». Гарет Джонс позже посетил это место, назвав его «приятным, просторным помещением с большим количеством дневного света и видом на деревья и деревню».

Тем временем Энди Флетчер и его давняя девушка Грейн Маллен отметили рождение своего первого ребенка, Меган, 25 августа 1991-го. Гор и Флетчер — которых, с их своеобразным чувством юмора, Роберт Марлоу как-то назвал «Траляля и Труляля» — воспользовались первым серьезным перерывом в деятельности группы, чтобы перейти к семейному образу жизни.

Флетчер даже открыл ресторан «Гаскойн» на северо-западе Лондона, который позже описывал так: «Маленький местный ресторан, я совсем его не рекламирую. Там пятнадцать или шестнадцать человек персонала и восемьдесят процентов посетителей из числа местных. Он не приносит большого дохода — да я и маленькому был бы рад. Я ем там примерно шесть раз в неделю, потому что живу всего в семидесяти ярдах».

Несмотря на скромную позицию владельца, многие наткнувшиеся на кулинарные изыски заведения ресторанные критики были приятно удивлены, включая одного, который по ошибке решил, что заведение принадлежит известному футболисту Полу Гаскойну.

Роберт Марлоу: *Винс не настолько светский человек, как Флетч или Мартин, но он всегда спрашивал меня о моей жизни. Он всегда очень вовлечен в нее, в то время как каждый раз, когда Флетч приглашал меня в свой ресторан, я думал: «Что я здесь делаю?»*

В какой-то момент жена Энди близко сдружилась с Пэтси Кенсит, так что Пэтси и ее тогдашний муж Лиам Галлахер из «Oasis» там бывали — а также люди вроде футболиста Гэри Лайнекера. Я вдруг подумал: «Все стало не так». Просто настал момент, когда я приходил на все эти вечеринки и не знал людей вокруг — у меня не было ничего общего с этими людьми; мои пятнадцать минут славы закончились. В течение первых десяти лет успеха «Depeche Mode» все было здорово, все было в порядке. А теперь Энди и Грейн нанимают человека, чтобы он выгуливал за них собаку! Я никогда не думал, что они зазвездятся, но все меняется…

Есть отличная строчка в книге Ханифа Курейши «Будда из пригорода» — школьный друг главного героя становится поп-звездой — вроде Дэвида Боуи в 70-е, — и он приглашает героя прилететь в Нью-Йорк. Я не могу процитировать дословно, но у меня засело в голове, что звездный персонаж хотел видеть рядом старого друга в качестве отражения своей прежней жизни. Все мы, если с нами случается что-то фантастическое, хотим, чтобы

наши старые знакомые это видели — пусть и не для того, чтобы ткнуть их носом. И меня несколько обидела такая роль. Я очень рад, что все осталось по-прежнему с моим старым другом Винсом, который совсем не такой. Но «Depeche Mode» играли перед 70 000 зрителей и продавали диски миллионами по всему миру, а в такой ситуации надо постараться, чтобы не выпасть из реальности.

Хотя Марлоу и старался показать, что он не затаил обиды на «Depeche Mode», он сделал обоснованное замечание: у славы всегда есть обратная сторона. Гэан прочувствовал ее на своей шкуре.

Алан Уайлдер из реальности не выпадал — и женился на Джери Янг, с которой давно уже встречался, в августе 1991-го. Пара покинула Лондон, переехав в большой деревенский дом в сассекской глубинке рядом с Хоршэмом.

Алан Уайлдер: *Я никогда не делал никаких необдуманных покупок. Я вложил много полученных от музыки денег в свою студию и все ее оборудование, а еще я потратился на недвижимость. Я стараюсь всегда думать о будущем, потому что все в любой момент может сложиться иначе — следует всегда помнить о том, насколько тебе повезло.*

Дом, построенный в середине XIX века, пострадал от новодела, но за полгода команда строителей, электриков превратила здание в домашнюю звукозаписывающую студию.

Уайлдер хотел «живущее, дышащее жизнью пространство с ощущением мастерской, где было бы достаточно света».

Во время работы над подвалом случайно обнаружили неиспользуемый подземный резервуар для воды, что привело к созданию уникального помещения для ударных, попасть в которое можно было только через люк в полу. Наверху винтовая лестница вела в мезонин со спальней и полностью укомплектованные нержавеющей сталью кухню и ванную. За прокладывание всех необходимых кабелей к оборудованию — в число которого входили 36-канальный микшерный пульт «Soundtracs L3632» и мониторы «Dynaudio», свешенные, что довольно необычно, на цепях со стальной конструкции, — отвечал тот же Кевин ван Грин с «Electric Eel Studio Design», который незадолго до этого разработал домашнюю студию Мартина Гора (менее впечатляющую). «Студия Алана Уайлдера изначально была трехэтажным домом. Здание лишили внутренних стен и перекрытий для создания обширного пространства», — прокомментировал он.

Уайлдер не на шутку заинтересовался дизайном интерьеров, и «The Thin Line», как он назвал студию, отражала характер своего

владельца в числе прочего благодаря композиции, созданной из сидений его первой машины, «ситроена DS» 1974 года выпуска. «Моим намерением всегда было так разработать студию, чтобы можно было просто убрать все записывающее оборудование и получить интересное здание с открытой планировкой. Окна высотой от пола до потолка со ставнями позволяют наслаждаться фанастическими видами. Единственная моя проблема в том, что зимой тут чертовски холодно!»

На самом деле дорогой деревенский дом был не первым жилищем, в котором Уайлдер поселился за пределами Лондона, — до этого ему принадлежал живописный, окруженный рвом особняк в графстве Саффолк: «Это было в местечке Фелшэм, рядом с Бери-Сент-Эдмундсом, но я редко там бывал, так что в итоге дом продал. Изначально я покинул Лондон, потому что хотел получить больше пространства и попасть в более симпатичное окружение. Я совсем не скучаю по жизни в крупном городе, хотя у деревенской жизни есть свои недостатки: нехватка хороших ресторанов, культурных событий, баров и удобного шопинга».

Используя то, что сам он назвал «первым настоящим перерывом, взятым группой за десять лет», в январе 1991-го Уайлдер начал работу над третьим альбомом «Recoil», а также спродюсировал четвертый альбом группы «Nitzer Ebb».

В июне 1991-го ведущий «MTV» Дэйв Кендэлл застал «Nitzer Ebb» и Уайлдера в студии «Копк», где участник «Nitzer Ebb» Бон Харрис рассказал, что возникли «некоторые проблемы в начале студийной работы». Его коллега Дуглас МакКарти уточнил: это были «проблемы с правом собственности на студию». Очевидно, не все шло гладко у группы «The Kinks», которой студия принадлежала.

Бон Харрис: *Нам интересно делать мелодичную музыку, и Алан показался нам правильным человеком для работы в этом направлении. Он выглядел хорошим претендентом на роль продюсера, так что мы предложили ему работу, и он согласился.*

Алан Уайлдер: *Они довольно много гастролировали с нами, и мы очень хорошо уживаемся. Еще до начала работы мы знали, что поладим. Наши подходы к музыке довольно близки. Но думаю, что между нашими группами существует большое различие, потому что направление группе диктуют песни. То, как они пишут песни, а также их тематика существенно отличается от того, как пишут песни в «Depeche Mode».*

Вскоре «The Kinks» уладили проблемы, и по «MTV» сообщили, что работа над альбомом «идет по графику». Уайлдер позже обмолвился, что завершение альбома «Nitzer Ebb» (получившего

название «Ebbhead» и выпущенного 30 сентября 1991 года) оказалось проблемным, особенно при использовании сессионных музыкантов при записи треков «I Give To You» и «Come Alive»: «Струнные, духовые и маримбы были полностью записаны живьем — аранжировал и дирижировал Эндрю Поппи. Некоторые из исполнений — главным образом у духовых — были настолько неподходящими, что нам пришлось впоследствии обрабатывать их при помощи сэмплеров. Такое нередко случается, когда нанимаешь классических музыкантов. Мы начали работу над „Ebbhead“ без Флада. У Бона и Дуга уже были какие-то очень вольные наброски некоторых треков, но, за исключением этого, работа шла с нуля. Флад присоединился к нам ближе к концу этапа программирования, а затем снова оставил нас для работы над альбомом „U2“ „Achtung Baby“ незадолго до конца этапа записи. Я закончил запись и свел альбом со Стивом Лайоном в „Копк studios“. Работать с Дугам — это просто мечта: он очень восприимчив к новому и готов быть гибким в любом вопросе. Бон же порой может переусердствовать, воплощая удачную идею. Замечу, что, несмотря на это, я все равно очень хорошо лажу с Боном. В общем, их подход вызывает во мне уважение — они оба очень добросовестные, трудолюбивые и хотят сделать запись как можно лучше».

В результате «Ebbhead» популярности не снискал. Уайлдер был не слишком обеспокоен этим, просто сказав: «Я и не ожидал, что „Ebb“ вдруг станут безумно популярны».

Впрочем, «Nitzer Ebb» получили кое-что, когда в 1992-м синглы «Godhead» и «Ascend» вошли в топ-50.

Алан Уайлдер: *Я рад, что я это сделал, но когда это все закончилось, мне продолжения и не хотелось, и должен признать, что после этого меня стало нелегко убедить спродюсировать что-то еще — я в первую и главную очередь музыкант, я нахожу роль продюсера чужой музыки энергозатратной и, вероятно, не совсем удовлетворительной. Хотя я и получил удовольствие от работы, но предпочитаю сосредоточиваться на создании своей собственной музыки.*

Работоголик Уайлдер едва нашел время на работу с «Nitzer Ebb» в «Konk» перед возвращением в ту же самую студию в октябре, чтобы провести там два месяца, свор, я альбом «Blood-Line» собственного проекта «Recoil». Отплачивая услугой за услугу, Дуглас МакКарти спел в кавер-версии песни Алекса Харви «Faith Healer», которая была издана как первый сингл «Recoil» («Faith Healer» стала единственным сольным попаданием Алана Уайлдера в британский чарт, оказавшись на 60-м месте 21 марта

1992 года).

Два предыдущих альбома «Recoil» были полностью экспериментальными инструментальными записями, Но «Bloodline» Уайлдеру захотелось сделать более коммерческим. Он набрал сторонних вокалистов и текстовиков, чтобы дополнить свои звуковые пейзажи.

«Я не ощущал никакого давления со стороны „коммерции“, я просто сам почувствовал, что не могу все время создавать одну экспериментальную инструментальную музыку, — сказал Уайлдер Биллу Брюсу из „Sound On Sound“ в 1998-м. — Я часто оказывался в ситуации, когда мне казалось, что музыке чего-то не хватает, и рассудил, что, если я хочу зайти дальше, мне нужно добавить что-то еще — будь это вокал или что-то другое, — чтобы дополнить свои, по сути, минусовки. Я привнес вокал, но не довел дело до конца. Думаю, мне не хватило энергии. К концу 1991-го, с учетом продюсирования альбома „Nitzer Ebb“, я просто выдохся. Думаю, что альбом из-за этого пострадал — особенно вокал».

К счастью, когда в апреле 1992-го альбом был издан, критики Уайлдера не согласились с позицией автора, и особенно благосклонен оказался журнал «Vox»: «„Bloodline“ показывает, что Алан Уайлдер был ключевой фигурой в развитии „Depeche Mode“, от их ранних попсовых детских вещей до мрачного, насыщенного стиля, к которому они обратились в середине 80-х. Уайлдер сочиняет кинематографические звуковые пейзажи, неспешные вещи, которые незаметно приходят к мелодраматическому великолепию; Дуглас Маккарти исполняет „Faith Healer“ Алекса Харви; Тони Хэллидей из группы „Curve“ наполняет „Edge To Life“ и „Bloodline“ неторопливой паранойей; в „Electro Blues For Bukka White“ давно умерший блюзмен Бакка Уайт бормочет и причитает на фоне „подложки“ в восточном духе, которая одновременно и подчеркивает, и игнорирует его… Эффект получается в конечном счете очень интересным».

«Select» демонстрировал схожий энтузиазм: «Глубоко закапываясь в мир технологии, „Bloodline“ сочетает электронные симфонии с разнообразными стилями приглашенных вокалистов. Результатом зачастую оказывается выдающаяся смесь, которая свела заглавный трек с вокалом Тони Хэллидей к глупости, зато вдохновила „Electro Blues For Bukka White“ — вот когда стоит порадоваться тому, что позволяют современные технологии!»

Алан Уайлдер объяснил, как он привел эту технологию в действие, «оживив» мертвого блюзмена: «Оригинальная запись Букки Уайт — почти что a'капелла: он поет под акустическую гитару, но ее еле слышно. Поэтому мне показалось, что было бы

очень интересно сделать из этого что-то необычное. Мне также понравился звук его голоса — особенно когда он говорит на своем уникальном бормочущем языке. Определенные строчки были сэмплированы, реструктурированы и затем пропущены через фильтр, чтобы устранить большую часть шипения».

В рецензиях оказался не упомянут еще один вокалист — молодой американец по имени Моби (урожденный Ричард Холл). В октябре 1991-го он как раз попал в британскую десятку с хитом «Go» — техно-треком, построенном на сэмпле из музыки к сюрреалистическому телесериалу Дэвида Линча «Твин Пикс», — но тогда рецензенты не могли предположить, что это не единичный успех, и спустя семь лет альбом Моби «Play» разойдется большим тиражом, чем «депешмодовский» «Violator».

Запланированный перерыв оказался немыслимо насыщенным для Уайлдера, который как-то нашел время еще и на помощь в составлении двух щедро оформленных бокс-сетов, выпущенных ограниченным тиражом в 5000 экземпляров сейчас уже не существующим японским лейблом «Alfa Records» (в сотрудничестве с «Mute») в апреле 1991-го.

Алан Уайлдер: *Я занимался отбором материала и мастерингом, а Мартин Аткинс отвечал за оформление. Японцы опросили эти бокс-сеты, так как на их рынке ощущалась нехватка такого рода сборника с роскошным оформлением — того, что в Европе и США традиционно плохо продается. Их производство дорого обходилось, что вызывало высокую розничную цену — опять же, для всех рынков, кроме японского, такое не подходит.*

В номере «Music Collector» за июль 1991-го Грэм Нидхэм писал: «В первый бокс-сет — „X1“ — входят три диска, на которых миксы с двенадцатидюймовок, и один диск так называемых „Strange Mixes“. Во втором („X2“) есть диск инструменталов, диск би-сайдов и два диска с концертными записями. Приятно видеть, что восемь дисков были разделены на две упаковки и сделаны доступными отдельно, а также приятно, что разделено все было хорошо, без повторений. Первый набор хорош для поклонников клубной танцевальной музыки, а второй подходит тем, кто интересуется концертными и редкими записями „модов“. На восьми CD в сумме 79 треков, и для бокс-сетов это довольно хорошо. При цене примерно в £40 за бокс-сет это около одного фунта за трек. Просто по этой причине оба набора — неплохое капиталовложение».

Время показало, что Нидхэм был прав, поскольку сейчас поклоннику «депешей» придется заплатить за эти сеты, по крайней мере, втрое больше — да и то, если кто-то из владельцев

эксклюзива вообще согласится выставить свой экземпляр на продажу.

«После „World Violation Tour“ мы решили взять перерыв примерно на год, — сказал Мартин Гор Дэйву Кендэллу с „MTV“ в июне 1991-го. — Но нас выманили из уединения, попросив записать трек для нового фильма Вима Вендерса „До самого конца света“. Мы сделали запись за три дня, а теперь снова отдыхаем, намереваясь, возможно, вернуться в студию в следующем году».

Алан Уайлдер: *Текст, конечно, написал Мартин, но над музыкой в основном работал я. Гитарные партии были сэмплированы, но не из оригинального демо. Я переделал уже записанную для «Blue Dress» гитару Мартина, а также использовал некоторые фрагменты игры Нилса Таксена, которые не вошли в «Clean». Они были записаны на DAT, цифровую аудиокассету. Когда бы мы ни закончили альбом, мы всегда считали обязательным для себя записать каждый отдельный звук на DAT.*

Дэйв не хотел прилетать в Англию ради одного лишь трека, так что я поработал над ним один в своей домашней студии, а затем позвал Мартина записать вокал. Песня была сведена со Стивом Лайоном на «Konk».

А что насчет самого фильма? Я видел предыдущий фильм Вендерса «Небо над Берлином», а также «Страх вратаря перед одиннадцатиметровым» (не ставший классикой) и несколько других. «До самого конца света» был его самой ожидаемой работой, но оказался не вполне удачным. Там есть хорошие места, но он точно слишком длинный — примерно через два часа стало скучно. Мы не обращали никакого внимания на задумку фильма, как, кажется, и остальные участники саундтрека, — хотя, если не ошибаюсь, там есть песня о космосе и «людях с Земли».

Песня «Depeche Mode» «Death's Door» вошла в выпущенный «Warner Brothers» диск «Until The End Of The World: Original Motion Picture Soundtrack», где среди прочих присутствовали «U2» (предоставившие заглавную песню), «Talking Heads» и «REM». Как прокомментировал один рецензент: «Попросту говоря, саундтрек собрал музыкальные сливки: открывающая и закрывающая вещи от Грэма Ревелла и Дэвида Дарлинга, а между ними — „Talking Heads“, „Depeche Mode“, Элвис Костелло, Лу Рид, „REM“, Ник Кейв, Патти Смит, Дэниел Лануа и „U2“ — и это еще не все; венчает сборник одна из самых прекрасных песен всех времен, „Calling All Angels“ канадки Джейн Сайберри, которая просто убирает все остальные».

Алан Уайлдер: *Мы никогда сознательно не подгоняли нашу*

музыку к тому, что, по нашему мнению, могло понравиться людям. Лучше быть верным принципам и оставаться собой.

Тем временем на «MTV» Энди Флетчер уклонился от прямого ответа на вопрос «когда-мы-можем-ожидать-новый-альбом „Depeche-Mode“», сказав: «Я не думаю, что в наши планы войдет посещение студии по крайней мере до января. Все зависит от того, когда Мартин напишет песни».

Флетчер указал на переиздание уже существующего материала: «Здесь, в Англии, многие из наших ранних синглов не были выпущены на CD, так что я думаю, что мы их выпустим как и бокс-сет, так что будет довольно интересно».

В результате три бокс-сета «Singles Box» под номерами 1, 2 и 3 (каждый включал шесть CD с макси-синглами) были выпущены в конце 1991-го на «Mute» в Великобритании и «Sire» в США.

Алан Уайлдер: *Идея заключалась в том, чтобы выпустить только любимые и популярные на тот момент песни.*

Позже все двадцать два сингла «Depeche Mode» додисковой эпохи — от «Dreaming Of Me» до «Strangelove» (этот, впрочем, как раз стал первым, сразу же выпущенным на дисках) — были последовательно изданы на CD как отдельные макси-синглы.

В 1992-м свойство Винса Кларка превращать все в золото никуда не делось. «Erasure» летом и осенью дважды попали в британскую пятерку синглов — хитами стали «Chorus» и «Love To Hate You» с возглавившего чарт альбома «Chorus». О том, как группа выглядела «живьем», написал в «Индепендент» Джайлс Смит: «Для поп-дуэта „Erasure“ создать безумно нелепое визуальное шоу — в основном вопрос побивания собственных рекордов. В последний раз, когда они отправлялись в тур, над сценой пролетал птеродактиль, космический звездолет врезался в гору, присутствовали гигантские механизированные цветы, а выступающие проводили часть концерта в скафандрах».

В 1992-м «Erasure» наконец возглавили британский чарт синглов со своей ироничной кавер-версией песни «ABBA» «Take A Chance On Me» — самого популярного трека с их четырехпесенного EP «Abba-Esque» (включавшего также переделки «Lay All Your Love On Me», «SOS» и «Voulez-Vous»). В клипе Кларк и Энди Белл изображали солисток «ABBA» Агнету Фельтског и Анни-Фрид «Фриду» Лингстад.

Винс Кларк по-прежнему не хотел становиться поп-звездой: «Как-то во время шоу мне пришлось танцевать с другими, и для меня это было очень, очень трудно, я не чувствую себя достаточно уверенно для подобного времяпровождения».

Такая сдержанность ярко контрастировала с другим фронтменом — Дэйвом Гэаном.

Алан Уайлдер: *Я пытаюсь подбодрить его или хотя бы просто дать знать, что я ценю его работу на сцене, потому что он действительно держит на себе все внимание, а это делать очень сложно. Хороших фронтменов не так много, и я думаю, что он один из них.*

«Моя жена работает в музыкальном бизнесе, — сказал Гэан Дженнифер Наин из „Melody Maker“. — В начале годичного отдыха „Depeche Mode“ она работала над гастролирующим фестивалем „Lollapalooza“ — он тогда устраивался в первый раз и стал также прощальным туром „Jane's Addiction“. Я поехал с фестивалем в качестве фаната, просто поболтаться. Было совсем другое чувство, когда просто гуляешь в толпе, — фанаты совсем не беспокоят. Я заметил, что аудитория была такая же, как у нас, или „The Cure“, или, в общем-то, у многих других групп. Американцы смотрят на это все как на новую, альтернативную музыку. И „Jane's Addiction“ были самым невероятным, что я видел за долгое время. Временами они были полной фигней, но временами — великими и фантастическими.

Так что я провел год, пытаясь найти такую музыку, в которую я хотел быть вовлечен. Тогда в Штатах появилось много по-настоящему хорошей новой музыки, куда больше, чем там, где она появлялась обычно, — в Европе или в Лондоне. Было ощущение, что происходящее дома — все эти техно-дела — вещь очень скучная».

Любые сомнения, которые мог испытывать Гэан насчет будущего «Depeche Mode» или, по крайней мере, его роли в группе, были разогнаны, когда в конце 1991-го Мартин Гор представил демозаписи, предназначенные для следующего альбома группы. «Я больше подвержен рокерским и блюзовым влияниям, чем остальные участники, — сказал позже Гэан. — Так что, когда Мартин начал присылать мне блюзовые демо для следующей записи, вроде „I Feel You“ и „Condemnation“, которая была похожа на госпел, я подумал: „Клево!“ И тексты полностью подходили к тому, как я себя ощущал. Было почти так, как будто Мартин писал это все специально под мои желания».

Тексты Гора отчасти отражали определенные аспекты образа жизни Гэана, что сам Гор решительно и неоднократно отрицал: «Ну, я рад, что Дэйв считает эти песни написанными „под него“, это позволяет ему вкладывать всего себя в их исполнение. Думаю, ощущение появилось из-за того, что мы росли в схожих условиях, а также провели много лет вместе в группе. Но я никогда не пытался писать сточки зрения Дэйва. Я не думаю, что возможно

писать правдиво с чьей-либо чужой точки зрения».

По правде говоря. Гор своего коллегу после завершения «World Violation Tour» почти и не видел.

Пол Лестер («Melody Maker»): *Дэйв Гэан в 1980-м и 1981-м выглядел как парень, работающий в субботу в обувном магазине «Dotcis» и подбирающий тебе «Hush Puppies» нужного размера.*

Пол Морли: *А затем, когда он вернулся из Лос-Анджелеса, он был как Иисус! Он был весь в тату с головы до ног, он был тощим — весь щенячий жирок ушел, он был немыслимо напряженным. Он далеко ушел от той плюшевой игрушки, которой он был раньше.*

Переход от модного, чистенького, восемнадцатилетнего невинного мальчика к «спонсируемому Сатаной имиджу» (по выражению Кита Кэмерона в «NME») был, вероятно, отчасти вызван «The Rolling Stones», их биографией Филипа Нормана, а также лично Китом Ричардсом. «Киф — чувак, — изливался Гэан в 1997-м, сам при этом напоминая воплощение рок-н-ролла. — Киф настоящий. Я смотрю на него сейчас и обожаю его».

Зная о том, что публика воспринимает «Depeche Mode» не так, как он сам, Гэан намеревался изменить образ группы: «Мы всегда были группой, которая тусовалась по ночам, выпивая вместе и тому подобное, но тогда наш публичный образ был совсем другим. Это было ерундой, и я решил, что попробую действовать иначе. С этого и началось. У нас был сумасшедший успех в Америке, и мы начали ездить по всему миру, играя на громадных площадках, где на нас работало множество людей, бегая вокруг и заботясь обо всем, что тебе нужно, — кто-то одевал тебя, делал одно, другое, принося тебе что угодно в любое время ночи. Я соглашался со всем этим и плыл по течению. Проблема была в том, что роль стала больше ее исполнителя; персонаж, которого во многом создавал я, вышел из-под контроля. Даже когда мы были не на гастролях, я чувствовал, что у меня есть образ, которому надо соответствовать. Я не создавал никакой музыки — могу взять гитару время от времени, и это будет жалкое зрелище… а, помимо этого, я лишь играл свою роль».

Когда соратники Гэана наконец-то увидели своего длинноволосого, отпустившего козлиную бородку, покрытого татуировками певца — выглядящего и звучащего совсем как американская гранж-звезда, которой он так страстно хотел стать, — они были шокированы. Даже в 1999-м сам Гэан был по-прежнему ошеломлен своими воспоминаниями о встрече: «Я изменился, но не понимал этого полностью, пока не оказался лицом к лицу с Элом, Мартом и Флетчем. Выражения их лиц… раздавили меня».

Энди Флетчер: *В эпоху «Violator» с ним все было в порядке. У*

него была короткая стрижка. Затем, после окончания тура в поддержку «Violator», мы не видели его около года. Когда он прилетел в Испанию — это было в начале работы над «Songs Of Faith And Devotion», — у него были длинные волосы, он говорил, что нам следует стать гранж-группой, и пропадал в своей спальне на четыре дня подряд. Так что с ним случились кардинальные перемены.

«Он выглядел так, как будто прожил год в Лос-Анджелесе», — высказался по существу Уайлдер.

Мартин Гор: *Я поначалу был всем этим немного смущен, потому что к моменту начала записи «Songs Of Faith And Devotion» мы не видели его довольно долго. Неожиданно оказалось, что его волосы отросли, а сам он был покрыт татуировками. Но через какое-то время я привык к новому виду, мне все в нем стало казаться нормальным. У людей есть предвзятые мнения об участниках электронных групп — вроде того, что не следует быть длинноволосым и татуированным. Я думаю, это неправильно: то, какую музыку ты делаешь, не должно диктовать тебе, как жить.*

Возможно, и так, но запись «Songs Of Faith And Devotion» не собиралась стать легкой…

Глава XXIV
Дом, милый дом

Записать «Songs Of Faith And Devotion» было очень непросто. Дэйв тогда был в своем собственном мире, Алану хотелось записывать альбом без чьей-либо помощи. В группе царило напряжение, они друг с другом толком не разговаривали.

Дэниел Миллер, 2001

«Depeche Mode» вновь собрались в январе 1992-го для начала работы над восьмым студийным альбомом. Событие произошло в Мадриде — в нескольких километрах от него, если быть точным.

Дэниел Миллер: *У «Depeche Mode» была такая заморочка: они хотели работать над каждым альбомом в новом городе, что теоретически хорошо — но только если можешь найти удовлетворяющую их требованиям студию. В Мадриде на тот момент такой не было, поэтому мы сделали вот что: сняли большой дом и устроили студию там. Жили все в том же доме.*

Идея жить совместно в непосредственной близости от места работы была для «Depeche Mode» свежей, но на практике поддержание гармонии между четырьмя очень разными участниками группы — одного из которых едва можно было узнать, а у остальных хватало своих проблем — было нелегкой задачей. Как вспоминал продюсер Флад: «Они всегда были тесно связаны друг с другом, а затем, после тура „Violator“, когда они начали работу над „Songs Of Faith And Devotion“, даже не знаю… Наверное, правильным выражением будет „многое исчезло“».

Дэйв Гэан: *Я вернулся к «Depeche Mode» в тот момент, когда был очень вдохновлен другими группами вроде «Jane's Addiction» — не столько их музыкой, сколько их страстью.*

Меня очень привлекала опасность. Думаю, в мадридской студии все меня в каком-то смысле побаивались. Я тогда создавал ту еще атмосферу. Я был агрессивен в отношении того, чего мне хотелось, и что, как мне казалось, нам следовало делать!

Энди Флетчер: *Он хотел, чтобы мы стали более гитарно-ориентированными и более традиционными — с ударными, гитарой и басом, такую музыку он сам тогда слушал. В каком-то смысле напряжение действительно вылилось в нечто интересное и новое — по крайней мере, для нас самих.*

Несколькими годами позже Гэан был готов взглянуть на себя и друзей со стороны: «Я был уверен, что мы должны стать чем-то, чем еще не были, — пробовать новые вещи с новыми инструментами; я был уверен, что если бы мы этого не сделали, то оказались бы в заднице и стали стандартной группой, которая все время записывает одно и то же. Я настаивал на утяжелении — чтобы группа стала более рокерской, я хотел объединить обе вещи, и я чувствовал, что такого толком еще никто не сделал. Тогда подобным занимались некоторые группы — вроде „Nine Inch Nails“ и „Nitzer Ebb“… они были тяжелее, и у них было какое-то блюзовое ощущение. Я чувствовал тогда, что хочу этого — хочу рока! И, честно говоря, мне все хотелось делать только по-своему».

Алан Уайлдер: *Нам надо было раздвинуть границы и попробовать создать что-то, в корне отличающееся от «Violator». Я уверен, что подсознательно мы испытывали давление, нажим — очевидным шагом было бы сделать еще одну, очень похожую на «Violator» запись. Но никто из нас этого не хотел.*

Дэйв Гэан: *Что мы осознавали — так это то, что после «Violator» люди ждали от Мартина таких же песен — и пошли совсем другим путем.*

Алан Уайлдер: *После обсуждения между мной, Фладом и остальными мы согласились, что наш подход должен быть больше направлен на живую музыку, мы должны делать то, чем раньше не занимались. Некоторые из песен вроде «I Feel You», «In Your Room» и «Rush» предлагали более свободное, «живое» ощущение, и, вероятно, верно будет сказать, что мы с Фладом и Дэйвом были главными зачинщиками нового открытого и подвижного звучания. Впрочем, «живой» стиль работы вызвал затруднения у некоторых из нас.*

Последнее замечание, видимо, относилось к Энди Флетчеру, который большой роли в процессе записи не играл.

Алан Уайлдер: *Идея трека «Condemnation» была в том, чтобы усилить ощущение госпела, присутствующее в песне изначально, но не ударяться в стилизацию и попытаться создать эффект, как будто она звучит в комнате, в некотором пространстве. И мы начали с того, что Флетчер бил по чемодану палкой, Флад и Дэйв хлопали, я стучал по барабану, а Мартин играл на органе. Мы послушали, что получилось. Это было только отправной точкой, но она предоставила нам направление для развития.*

Похожий подход применили и к разработке «Walking In My Shoes» — на этот раз без какого-либо вклада Флетчера: «Песня была создана необычным для нас методом — одновременного музицирования. Мартин играл на гитаре, я на басу, и мы запустили драм-машину — просто чтобы получить общее

представление о треке. После многих проб и ошибок басовая партия припева и гитарный рисунок встали на свое место. Начиная с этого момента, Флад и я начали работу „отверткой“ — занимались барабанными петлями, струнными аранжировками и прочим. Голос Дэйва звучал надтреснутым и недоработанным, но в то же время он отражал энергию музыки — он был полон эмоций. Мы с Мартином не всегда сразу соглашались — в „Judas“ например, мы записали трек тремя или четырьмя разными способами — и я думаю, что его вообще куда менее вдохновляла смена стиля, чем, скажем, Дэйва».

По словам Уайлдера, окончательная версия «Judas» была записана «…очень поздно, и Мартин почти ничего о ней не сказал, а в случае с ним это означает недовольство чем-то».

Тексту всех записанных версий «Judas» совпадал, включая в себя отсылку к СПИДу, что Гор позже описал как антитезу всем своим «милым песенкам о любви»: «You can fulfill / Your wildest ambitions / And I'm sure you will / Lose your inhibitions / So open yourself to me / Risk your health for me / If you want my love…»[64].

Мартин Гор: *Думаю, порой каждому из нас приходит в голову мысль: «Гм, возможно, тут мы прокололись». Я имею в виду, что мы в каком-то смысле становились тем самым, против чего протестовали, когда начинали в электронике. Из всего, что мы делали, это определенно наиболее близко к року.*

Дэйв Гэан: *Мартин принес несколько песен, которые тяготели к року, блюзу — они были более рок-н-ролльные. В «I Feel You» классический блюзовый, рок-н-ролльный рифф.*

Дэниел Миллер: *Штука в том, что они все же не рок-группа. Думаю, у рок-группы возникли бы проблемы с 99 % их музыки, потому что это не рок в классическом понимании. В рок-музыке есть это ужасное понятие подлинности, а их определенно не назвать подлинными в этом смысле.*

Алан Уайлдер: *Я думаю, что на «Songs Of Faith And Devotion» упор сделан на живое исполнение, но, когда этой цели мы достигли, дальше мы применили те технологии, которые узнали и полюбили за эти годы. А затем соединили все вместе тем способом, который остается уникальным стилем «Depeche Mode».*

Для записи Уайлдер использовал последнюю на тот момент модель стереосэмплеров «Akai», а также самый обыкновенный старенький «S1100» 1990 года выпуска. «У нас все та же коллекция сэмплеров „Akai“ и „Emulator“, — сказал клавишник журналу „Sound On Sound“. — И множество рэковых и модульных синтезаторов: „MiniMoog“, „Oberheim“, „Roland 700“, „ARP 2600“. Старым синтезаторам присущи некоторые качества, которых просто не услышать от цифры, аналог звучит живо — округло и

чуть неоднородно, „с песочком“.

Но важна и гибкость. Ее можно добиться, подключая друг к другу старые синтезаторы и пропуская звук одних через эффект-блоки других, можно создавать свои собственные тембры без применения готовых заводских сэмплов. Так что на „Songs Of Faith And Devotion“ меньше современных синтезаторов, чем когда-либо раньше, — никаких „DX7“, „PPG“ или чего-то вроде».

В буклете «Songs Of Faith And Devotion» на одной из черно-белых фотографий Антона Корбайна, снятых в мадридской студии, все-таки можно увидеть цифровой полифонический синтезатор «PPG Wave 2.3» под бесклавиатурным «Oberheim Xpander» — но, возможно, он группе так и не пригодился.

Близкий к идеалу пример упомянутой звуковой «гибкости» можно услышать на «Higher Love». В ее зловещее вступление модульный «Moog IIIc» Флада привносит характерную пыхтящую басовую секвенцию, снова заставляя вспомнить «Tangerine Dream» 70-х.

Алан Уайлдер: *Значительная часть нашего выступления по-прежнему управляется секвенсором, но мы используем секвенсор для реструктурирования того, что делаем. Когда мы просто берем и начинаем одновременно играть, мы в итоге звучим как паброковая группа. В этом проблема: мы не способны зайти в помещение, начать вместе играть и получить в итоге магическую композицию. Нам приходится применять всю эту технологию, чтобы заставить музыку звучать непринужденнее и человечнее. Когда мы начали работу над этим альбомом, у меня было ощущение, что «Violator» — каким бы хорошим он ни был — звучит недостаточно гибко. Мы хотели сделать эту запись куда свободнее, менее запрограммированной.*

С этой мыслью Уайлдер прекратил использовать драм-машины для программирования ударных. «Последний раз я активно этим занимался во время создания „Violator“, хотя и на нем есть „живые“ барабанные петли. С тех пор большая часть ударных была в форме петель, хотя я по-прежнему могу программировать отдельные партии ударных — хай-хэтов и тарелок.

Только на „Songs Of Faith And Devotion“ мы стали использовать для секвенций программу „Steinberg's Cubase“ которую запускали на компьютере „Atari ST“ с 21-дюймовым монитором. До тех пор, пока мы не оказывались довольны песенными структурами, все синтезаторные партии игрались прямо с секвенсора. Затем мы записывали большую часть партий в мультитреке». (В случае с «Songs Of Faith And Devotion» это был аналоговый многодорожечный магнитофон с лентой шириной два

дюйма и системой шумоподавления Dolby SR. — *Дж. М.*)

Даже выглядящая безграничной студийная энергия Уайлдера подверглась жесткому испытанию. Дэниел Миллер сразу заметил неладное во время своего визита в Мадрид для того, чтобы понять, как идет работа над «Songs Of Faith And Devotion». «Я оставил их разбираться с этим всем на несколько недель, затем появился, а там была дурная атмосфера. Ничего не происходило, ничто не успело произойти, и никто ни с кем, в общем-то, не общался. Алан играл на ударных с наушниками на голове, а Флетч читал газету. Флад пытался получить какой-то звук, и никто ему толком не помогал и не реагировал на его действия, инженер закинул ноги на пульт и был полусонным. Ощущения были такими: „Что за черт! И это начало работы над альбомом?“ Песни были уже написаны, но Дэйв рисовал в своей комнате. Тогда я понял, что нас ждет то еще заданьице».

Раздор был виден невооруженным глазом, когда появился Пол Гамбаччини со съемочной группой, чтобы снять материал о «Songs Of Faith And Devotion» для прессы. Приветствующий «директор-распорядитель» Энди Флетчер располагался в дорогом офисе, который он иронично называл своим «порочным притоном», там были круглый аквариум с рыбками (успокаивающий) и черный стол (внушительный). Алан Уайлдер репетировал фрагмент из «One Caress» на рояле, в то время как Дэйв Гэан сидел по-турецки в своей темной комнате, окруженный множеством церковных свечей.

«Я давно тебя не видел, но это вроде бы ты, так?», недоверчиво спросил Гамбаччини, ероша волосы певца, который вскоре впал в лирику, рассказывая о своих татуировках: «Они отмечают некоторые личные изменения в моей жизни. Вот самая первая, которую я сделал еще совсем молодым. Другую я удалил — просто из-за того, что она мне не нравилась. В то время я хотел удалить их обе. Но раздумал — и потом появились другие тату. Это прямо как моя боевая раскраска. Я собираюсь еще сделать, прежде чем мы отправимся в тур».

Гэан дал другое подробное описание своей «боевой раскраски» журналисту из «NME» Гэвину Мартину, заявив, что в четырнадцать лет нанес себе первую татуировку — работал над ней татуировщик по имени Клайв в городе Саутенд-он-Си. «У него самого была татуировка вокруг шеи», — любовно вспоминал Гэан.

По словам Гэана, работа Клайва над худыми предплечьями певца получила одобрение обслуживающего многих звезд лос-анджелесского татуировщика Боба Робертса, который, в свою очередь, изобразил на спине Гэана пару крыльев.

Выглядящий бледной тенью прежнего себя, Гэан постарался ответить на многословный вопрос Гамбаччини, который сравнил «…духовные и психологические отношения» Гэана и Гора с «… отношениями Роджера Долтри и Пита Тауншенда в „The Who“, где Долтри пел песни Тауншенда».

«Думаю, за последнюю пару лет я стал гораздо ближе Мартину, — неуверенно ответил Гэан. — Я узнал его куда лучше, и мне больше стало нравиться его творчество. Мне хотелось бы считать, что это взаимно. Мартин просто потрясающе сочиняет песни, и мне хочется верить, что мы — Алан, я и Флетч — добавляем в его песни самое лучшее».

Гора сняли отдельно — у него в гостях был гример, а сам он растянулся на роскошной кровати в лондонском «Portobello Hotel» с любимой гитарой. «Я думаю, сейчас от нас все ждут техно-альбома — жесткой танцевальщины, но мне кажется, что сейчас вокруг и так много подобной дребедени, а искусство песни при этом теряется», — заявил он.

Так из-за чего же хорошо отлаженный механизм студийной записи «Depeche Mode» дал сбой? Алан Уайлдер предложил объяснение: «Когда-то все вваливались в студию с различной степенью заинтересованности в процессе записи. В итоге много болтали и слонялись, а сделано оказывалось немного. С годами мы стали бороться с этой проблемой, сокращая число работающих до тех, кто в тот момент был действительно нужен.

Мы совсем об этом позабыли в начале мадридских сессий, да еще и усугубили проблему, не просто соорудив домашнюю студию, а живя вместе в одной и той же обстановке на протяжении двенадцати недель. Это была катастрофа, я это возненавидел! Нельзя было скрыться ни на минуту, и атмосфера была хуже, чем когда-либо. К этому моменту состояние Дэйва было ужасным, и он уединялся, чтобы рисовать или играть на гитаре в своей комнате. Правда, временами появлялся, чтобы записать пару дублей или сказать несколько ободряющих слов, а затем вновь исчезал».

Одна из полученных таким образом вокальных записей оказалась неожиданно замечательной, что побудило Дженнифер Наин из «Melody Maker» прокомментировать: «Соул-атмосфера „Condemnation“ — вот что на самом деле служит ключом к переменам, через которые прошли „Depeche Mode“. Ее искренность в духе песни Джерри Батлера „I Stand Accused“ пришлась бы по вкусу любому, кто поет о неразделенной любви. Гэан здесь вывернулся наизнанку и теперь называет песню „лучшим вокальным творением из всех мной сделанных“».

Дэйв Гэан: *Некоторые из строчек на альбоме вроде «I'm not*

looking for absolution / Forgiveness for the things I do»[65] *мне пришлись по душе — в них много слов, которые полностью соответствовали моему состоянию. И я по-настоящему ощутил, впервые в жизни, исполняемые мной слова так, как будто это я их написал.*

«Condemnation» была записана под студией в Мадриде, в помещении с низким потолком — сплошной бетон и металл.

Там было холодно, было отчетливое эхо, и там все отлично звучало и была великолепная атмосфера. Когда я вышел, все затихли и повернулись, и неожиданно Флад сказал: «Это было охрененно!» А Алан и остальные сказали: «Возможно, ты никогда не пел лучше» — а я подумал: «Да, именно так». Песня разрывала меня изнутри, но в то же время она была оптимистичная и духоподъемная».

Любопытно, что оптимистичными и духоподъемными были и те слова, которыми Алан Уайлдер позже описывал альбом: «Я совершенно не согласен с тем, что „Songs Of Faith And Devotion“ мрачен — это единственный альбом „Depeche Mode“, который оставляет тебя в приподнятом состоянии духа. „I Feel You“, например, „Higher Love“, „Rush“ — в них главенствует оптимизм».

Мартин Гор: *«Condemnation» спета в старой стилистике госпел-квартета. Мы разработали партии и спели их — не сэмплировали вокал, а просто спели в качестве квартета. Так что нам было очень интересно такое попробовать, и я думаю, Дэйв там спел лучшую партию в своей жизни.*

Алан Уайлдер: *Мы записали вокал для «Condemnation» в Мадриде, и в доме, где мы сделали студию, было помещение с сильным эхом, внизу в гараже. И Дэйв спел там, и ему понравилось петь в этом пространстве — понравилось то, как помещение подчеркивало его голос и поэтому он хорошо спел.*

Дэйв Гэан оглядывался на свой вклад в «Condemnation» со смесью гордости и скромности: «Это была песня, в которую я вложил себя всего — я действительно чувствовал связь с чем-то высшим. Я сделал то, что давно хотел сделать, но на что у меня раньше не хватало энергии».

Несмотря на отдельные студийные удачи, дела шли все хуже, как описывает Гор: «Дэйв тогда употреблял много героина, а я не сразу это понял. Я не специалист по наркотикам — не знаю всех симптомов, но он просто постоянно исчезал в своей комнате. Иногда мы не видели его по три дня подряд. В то же самое время я чувствовал себя отделенным от группы, мне очень не хотелось оставаться в Мадриде. До этого момента мы всегда ощущали себя единой шайкой, а затем неожиданно Дэйв стал пропадать на целые дни. 6 первый раз возникло ощущение, что все идет

неправильно. Алан отказывался идти с нами, когда мы куда-то отправлялись… во время записи в Мадриде он оказался изолирован в нашей вилле — он никуда с нами не выходил».

Было похоже на то, что Уайлдер больше не ощущал желания общаться: «У меня очень жесткие собственные правила насчет работы: когда я работаю, я работаю, и это единственный способ завершить проект. Мы с Фладом обнаружили, что нам все труднее сосредоточиться. Во время сессий в Мадриде были безумно сложные моменты».

Большой проблемой стало все более странное поведение одного из участников. Уайлдер подтвердил: «Такие вещи вдруг не случаются, но я думаю, что Дэйв все дальше уходил в собственный мир. Сильнее всего тревожило то, что наркотики плохо сказывались на его личности, он становился агрессивным и терял свое лучшее качество: его чувство юмора. Думаю, впервые я заметил это во время записи „Violator“ в Милане — с ним становилось все сложнее. Я помню, как он без всякой причины начал сознательно задирать примерно десятерых местных жителей, которые просто шли по улице. Я остолбенел, испугавшись, что они в любой момент могут пустить в дело нож, но ему как-то всегда удавалось вести себя таким образом без последствий. Он устроил еще одно происшествие в мадридском ночном клубе, без всяких на то оснований наехав на компанию байкеров, — все вылилось в уличную потасовку. Поведение Дэйва затрудняло нормальное общение. У него очень щедрая, открытая душа, но, возможно, в этом и скрывается проблема. Каждый по-своему пытался ему помочь, но я не думаю, что кто-либо из нас понимал, как это следует делать. Насколько я знаю, больше никто из участников „DM“ не принимал героин, так что Дэйв все время чувствовал себя чужим среди нас».

К чести Гэана, позже он взял на себя ответственность за ситуацию. «Если честно, я был настолько вне всего, что ничего не замечал. Я ни с кем не общался. Я рисовал в своей комнате, время от времени выходил из нее со вспышкой творческого запала, а затем возвращался. Сложностью при записи этого альбома стало то, что совершенно неожиданно, после всех лет вместе мы отдалились друг от друга. Труднее всего, вероятно, было Фладу, который пытался все собрать воедино. Я думаю, что альбом его чуть не уничтожил. Он сказал мне потом, что тяжелее всего в жизни ему было работать над „Songs Of Faith And Devotion“, но тогда я этого не осознавал. Я постоянно отсутствовал — и физически, и „химически“: даже если формально я присутствовал, на самом деле все равно был не с ними».

Алан Уайлдер сказал Гамбаччини примерно то же самое. «С

каждым из участников группы произошли большие перемены, которые мне в нескольких предложениях не передать — особенно в последние несколько лет. У нас был долгий отдых друг от друга перед началом работы над этой записью, и когда мы вернулись, то не узнавали друг друга».

Энди Флетчер: *У меня самого тогда была не лучшая полоса в жизни…*

Алан Уайлдер: *Разумеется, общая атмосфера альбома отражает состояние участников записи, и в данном случае негативную роль играло употребление Дэйвом наркотиков. Его поведение разочаровывало — даже не по этическим соображениям, а из-за того, что это плохо сказывалось на его личности, он постоянно «отсутствовал», и мне не хватало его остроумия. Он часто был обдолбанным, так что его активность была ограничена. Мартин стал очень замкнутым, а Флетч начал жаловаться на депрессию. К тому времени, как мы начали гамбургские сессии в более подходящей коммерческой студии «Chateau Du Pape», мы вспомнили, что меньшее количество людей в студии означает бдльшую проделанную работу. Флетч вернулся в Англию и снова направился в «The Pnogu», Дэйв показывался только для записи вокала, так что остались я, Флад и Мартин, который немного воспрял духом, чтобы сработаться и заняться альбомом как следует. Мы записали восемь песен за шесть недель — сравните с двумя или тремя, которые мы наскребли в Мадриде.*

Гор указал на более оптимистичный настрой Уайлдера во время работы в Германии: «Алан не слишком хорошо уживается с Энди, а Энди отправился домой во время записи в Гамбурге — вероятно, поэтому Алан оживился и начал выбираться из студии, он каждый вечер с нами выходил. Его знак зодиака — „близнецы“, а у них настроения всегда двойственны».

Винс Кларк ненадолго пересекся с бывшими коллегами по группе, когда «Erasure» дали два концерта в гамбургском «Спортхалле» 12 и 13 сентября 1992 года в рамках 103-концертного «Chorus Tour», также известного как «The Phantasmagorical Entertainment Tour». (Во время британской части тура дуэт выступил в манчестерском театре «Аполло» целых двенадцать раз, затем дал семь камерных шоу примерно того же масштаба в эдинбургском зале «Плейхаус» и пятнадцать раз появился в лондонском «Хаммерсмит Одеон», затем еще одиннадцать раз в манчестерском «Аполло» — суммарная британская аудитория составила 150 000 человек, примерно вдвое больше, чем у британских туров «Depeche Mode». — *Дж. М.*)

Винс Кларк: *Мы встретились, но Дэйв тогда уже был героинщиком, так что у меня не было ощущения «как здорово, что*

все мы здесь сегодня собрались». Я никогда по-настоящему не знал Мартина, да и Дэйва тоже. На самом деле ближе всего я всегда был к Флетчеру из-за «Бригады мальчиков», а его-то в Гамбурге и не оказалось.

По мнению Флада, происходившие события нашли отражение в «Songs Of Faith And Devotion» — показательно, что это последняя запись, которую он сопродюсировал для «Depeche Mode»: «Там сплошь напряжение, это мрачная запись — очень мрачная».

Остававшаяся в неведении о наркотической зависимости Гэана, британская публика получила первую порцию этой мрачной (или оптимистичной — смотря чью точку зрения принять) музыки 15 февраля 1993-го, когда был выпущен «I Feel You» — первый сингл «Depeche Mode» с сентября 1990-го.

Черно-белый клип Антона Корбайна, снятый в одном из его любимых мест — пустыне рядом с Лос-Анджелесом, — был сосредоточен на длинногривом, татуированном Гэане, раздевающемся перед британской актрисой Лизетт Энтони. Флетчер «играет» на клавишных. Гор с гитарой принимает аггессивные позы, а Алан Уайлдер «барабанит».

Алан Уайлдер: *При работе над «I Feel You» я и играл на ударных. Мы записали ударные на вилле, которую снимали в Мадриде, устроив студию в подвале. Две ударные установки — одна поменьше, другая побольше — были записаны в разных помещениях, что заставляло их по-разному звучать. Ударные партии мы затем очень по-разному использовали. В большинстве случаев они сэмплированы, а затем вставлены в трек как барабанные петли. Но это не означает, что они не меняются на протяжении песни. Там целые серии петель, которые сведены в секвенциях вместе с помощью «Steinberg Cubase» — вот почему их структура сильно отличается от оригинального исполнения. Ударные в начале «I Feel You» были сыграны, засэмплированы, пропущены через синтезатор, обработаны дисторшеном, а затем сделаны вдвое тише.*

Гэан похвастался Дженнифер Наин из «Melody Maker», что это он убедил Уайлдера сесть за ударные: «Я определенно победил здесь — потому что, когда мы начали „Songs Of Faith And Devotion“, я знал, что нам не помешает ударник. Я подумал: „Почему бы не добавить новый элемент в наше звучание?“ Так что я давил и давил, и в конце концов Алан сказал: „Черт с тобой, сажусь!“».

Гэан и позже настаивал на авторстве идеи, рассказывая «NME»: «Я втянул Алана в игру на ударных, потому что сказал:

„Хочу живые ударные“. Флетчер подумал, что я сошел с ума, и сказал: „Дэйв свихнулся, ему хочется живых ударных, дальше захочется бэк-вокалистов“. А мне ведь их действительно захотелось».

«Depeche Mode» не могли бы выбрать трек сильнее, чтобы открыть всем свое новое звучание перед возвращением к выступлениям, — хотя Гэан активно настаивал на «Condemnation». «Это песня, которую я хочу дать всем послушать в первую очередь, — сказал он Полу Гамбаччини. — Потому что я просто думаю, что мы ухватили нечто очень, очень особенное».

Алан Уайлдер: *Если мне не изменяет память, все остальные, включая Дэниела Миллера, чувствовали, что первым синглом должна быть «I Feel You». Главной причиной для выбора было то, что трек радикально отличался от того, что мы делали раньше. Мы надеялись, это удивит людей и заставит их заинтересоваться остальными вещами с альбома.*

Музыкальная пресса не заставила долго ждать своей реакции. Джим Эрандел из «Melody Maker»: «Почти настолько убийственная, насколько „депешам“ бы хотелось, „I Feel You“ — упражнение в штурме чартов по-тяжелому. Недавно обратившийся к гранжу Дэйв Гэан поет так, как будто ему в это время делают татуировку на яйцах. Синтезаторы пукают, хлюпают и хныкают, усилители ревут, на несколько тактов неожиданно появляются Лондонские Симфонические Бормашины, а в припеве поется то ли „This is the dawning of Allah“[66], то ли „This is the dawning of Alan“[67] (на самом деле Гэан поет „This is the dawning of our love“[68]. — *Дж. М.*) — возможно, отсылка к мальчику Уайлдеру, который теперь может гулять ночью без сопровождения взрослых».

Джина Моррис в «NME»: «„I Feel You“ начинается с мощного продолжительного гитарного скрежета, прежде чем Мистер Боди-Арт начинает наполнять все безвкусицей. Песня куда ближе к старомодным белым штанам и прическам ежиком, чем к его новому хард-роковому имиджу; довольно мощно, однако напрочь забывается. Депешмодули по всему миру слюной истекут».

Судя по результатам песни в чартах, Моррис была права. С помощью привычного набора ремиксов — семь версий заглавного трека (включая два от первопроходца эмбиента Брайана Ино) и «One Caress» (с «Songs Of Faith And Devotion») были разделены между привычным набором из кассет, винила и CD (как выпущенных ограниченным тиражом, так и нет) — к 27 февраля «I Feel You» добралась до восьмого места в британском чарте синглов.

Американская «альтернативная» молодежь полюбила

гранжевые элементы, доведя «I Feel You» до вершины чарта современного рока после издания сингла в США 9 февраля (первый случай, когда запись «Depeche Mode» вышла в Америке раньше, чем в Англии). Впрочем, в чарте «Billboard» песня дошла только до 37-го места, попав в чарт 6 марта и продержавшись в нем 12 недель.

«Songs Of Faith And Devotion» были изданы 22 марта 1993-го в Британии (в Америке днем позже) — к восторгу этих «истекающих слюной депешмодулей».

Дэвид Фрик отрецензировал альбом для «Melody Maker»: «Времена уже другие, и „Depeche Mode“ тоже изменились. Они никогда не были просто синти-группой, эти опытные синтезаторные сороки-воровки с поразительным даром к смешиванию жанров и подражанию. Они здесь переделали самих себя для 90-х с помощью самой восхитительной аферы, изобретательного и дерзко прямого столкновения альбомов „U2“ „Achtung Baby“ и „REM“ „Automatic For The People“».

Сравнение с «U2» вновь возникло в тексте Дэвида Квонтика в «NME»: «Здесь есть гитары, струнный квартет и некоторые отличные царапающие шумы, здесь все очень громко, а Дэйв Гэан, судя по имеющимся в буклете фотографиям в духе Антона Корбайна, снятым Антоном Корбайном, похудел примерно на девять стоунов[69] и отрастил бороду… Поклонники жанра заметят, что „Depeche Mode“ — которых почти передепешмодили „U2“ на своем корбайново-берлинско-монохромно-Ино-стилизованном „Achtung Baby“ — вернулись с альбомом, который переахтунгбейбивает „Achtung Baby“. „Songs Of Faith…“ — это „Depeche Mode“ с решительным мрачным европейским стадионным арт-роком по последней, гм, моде, и он оставляет всех соперников глотать пыль из-под колес».

Один фанат «депешей», страстно жаждущий информации о новых записях «модов», позже утверждал, что он задал вопрос о рабочем названии альбома во время случайной встречи с гастрольным менеджером Энди Фрэнксом, который иронично сказал: «Achtung Baby 2».

«Я думаю, это было его знаменитое западное остроумие, — сказал Уайлдер, услышав эту историю. — Между „DM“ и „U2“ существуют определенные параллели, но музыкально они очень различаются. Да и работавшие над альбомами команды были не точно такими же — думаю, „Achtung Baby“ продюсировали Ино и Дэниел Лануа, а Флад был скорее звукорежиссером; в нашем же случае Флад был сопродюсером. Поскольку обе группы фотографировал Антон, было ясно, что снимки будут в чем-то

схожи, потому что у него очень характерный стиль. Обложка „Achtung Baby“ очень похожа на обложку „101“, и, когда смотришь клип Антона, замечаешь все его особенные черты».

«Струнный квартет», который мельком упомянул Квонтик, оказался на самом деле, более многолюдным сборищем, созванным для аккомпанемента Гору в балладе «One Caress».

Алан Уайлдер: *Струнные были записаны в студии «Olympic Studios» (в районе Варне на юго-западе Лондона) ансамблем из 28 человек, и Мартин спел вокал «живьем» на фоне играющего ансамбля — таким образом повторив рекорд группы на самую быструю запись песни, который был установлен «Somebody».*

Квонтик также заметил: «„Songs Of Faith And Devotion“ следуют „модовской“ традиции давать альбому напыщенное название, наделять его неясной связующей темой и снабжать обложкой, которая уже через год будет выглядеть устаревшей».

Алан Уайлдер: *Должен признать, обложка и впрямь не из лучших. Но никто не хотел задеть чувства Антона — одна из сложностей с ним в том, что его не переубедить, если он принял какое-то решение. Когда дело доходит до обложки альбома, я всегда чувствую, что Антону следовало бы сосредоточиться только на фото, которое получается у него лучше всего, а верстkой и дизайном пусть займутся другие.*

На всех черно-белых фотографиях буклета, кроме одной, отсутствовал Энди Флетчер, который был, по всей вероятности, по-прежнему в «The Priory».

«Антон появлялся ненадолго время от времени, и все фотографии были естественными. Флетча на них не было, потому что его тогда не было рядом», — просто суммировал все Уайлдер.

10 апреля «Depeche Mode» достигли того, чего никогда раньше не было: альбом «Songs Of Faith And Devotion» попал в альбомный чарт «Billboard» прямиком на первую строчку, что до этого удавалось лишь пяти представителям Англии («The Beatles», Эрику Клэптону, «Pink Floyd», Элтону Джону и «Def Leppard»). Альбом также попал на вершину британского альбомного чарта — все это сулило хорошую судьбу следующему туру группы, запланированному совместно с бывшим гастрольным бухгалтером Джонатаном «Бароном» Кесслером.

Алан Уайлдер: *Планированием туров занимались мы сами, наш агент и Джонатан. Вместе, принимая во внимание много факторов, мы решали, в каких странах играть, в каких городах, когда это делать. Когда мы вырабатывали общий план, начиналась детальная маршрутизация, зависящая от времени в пути, доступности площадки, советов местных промоутеров, дат выхода записей и других соображений.*

Алан Уайлдер рассказал о повышении Кесслера: «Он все больше вовлекался в координацию туров, и его умения распространялись далеко за пределы одной лишь финансовой организации. Так как его переговоры по гастролям неизбежно включали общение с лейблами и промоутерами, для него подобное занятие было естественным продвижением к управлению. Он из тех менеджеров, которые не вмешиваются в музыкальную и художественную жизнь группы, но отлично справляются с пиаром и управлением людьми».

В отношении пиара и управления людьми «Devotional Tour» оказался сложнейшим испытанием.

У Алана Уайлдера почти не оставалось времени на осмысление успеха «Songs Of Faith And Devotion». Он засел в своей студии «Thin Line», лихорадочно работая над концертной фонограммой со Стивом Лайоном при помощи нового хард-диск рекордера от японского производителя электронных музыкальных инструментов «Roland».

Алан Уайлдер: *К несчастью, подготовка «Devotional Tour» оказалась куда сложнее, чем мы со Стивом ожидали. Мы знали, когда приступали к работе, что времени у нас немного, а тут еще и секвенсор «Roland» постоянно причинял нам неудобства. Как бы то ни было, мы были упорны и почти закончили работу, когда случилось несчастье: машина не смогла выдержать такого потока данных, который мы от нее требовали, и вся система просто сломалась — мы потеряли три с половиной месяца работы! К счастью, мы были достаточно предусмотрительны и сохранили всю музыку на мультитрековой пленке, но результаты нашего монтажа были потеряны.*

Пора было выпускать новый сингл «Walking In My Shoes», надо было репетировать — в общем, мы обнаружили, что нам надо выполнить гигантскую работу по подготовке концертных версий всего за две недели. Мы работали днями и ночами, а затем подали в суд на «Roland». После долгой битвы они оплатили стоимость покупки двух устройств. Я не помню цену точно, но она оказалась большой (возможно, £20 000). Проблема была в том, что мы также потратились на систему резервного хранения данных data-DAT, которая нам не пригодилась.

К тому же в последний момент нам пришлось обзавестись двумя цифровыми мультитрековыми рекордерами «Sony», чтобы взять их с собой в дорогу, так что мы все равно не выиграли финансово.

На самом деле этот опыт преподал мне очень важный урок насчет самой передовой техники: на километр к ней не подходи! Не

так уж весело быть подопытным кроликом с оборудованием, которое не было протестировано на практике профессионалами и в самый неподходящий момент обнаружить, что разработка полна изъянов.

Столь значимые цифровые мультитрековые записи для «Devotional Tour» были приготовлены Уайлдером и Лайоном в «Olympic Studios», а завершены в «Thin Line».

Алан Уайлдер: *«DM» всегда использовали определенное количество записанной заранее музыки в своих концертах. Мне лично нравится, когда есть чем заняться на сцене, хотя на самом деле, думаю, это не так уж важно, если зрителям нравится.*

Когда Уайлдера спросили, какую часть типичного концерта «Depeche Mode» занимает по-настоящему живая музыка, Алан Уайлдер ответил: «Около половины. Мы всегда стараемся играть вручную столько, сколько можем (без привлечения множества сторонних музыкантов)».

Самостоятельно использовавший фонограммные записи Карл Бартос (бывший участник «Kraftwerk») неоднократно слышал пленки «Devotional Tour» в деле и был впечатлен услышанным. «Сегодня каждая так называемая „синтезаторная группа“, добившаяся популярности — вроде „Depeche Mode“, — использует 32-трековые цифровые устройства, чтобы воспроизводить на сцене студийные записи, — заметил он в 1997-м. — Я думаю, что это здорово, они могут играть и они очень хороши, но я также думаю, что такой способ исполнения привносит слишком много суеты. Нужно много людей для содержания этого всего и запасное 32-трековое устройство на случай, если основное выйдет из строя».

Громадный гастрольный бюджет «Depeche Mode» включал не только синтезаторы: в живом исполнении «Condemnation» Уайлдер играл на настоящем рояле — к которому был приставлен настройщик, — а не использовал сэмплирование, а Гору подпевали приглашенные вокалистки Хильдия Кэмпбелл и Саманта Смит (которые также были бэк-вокалистками в песне «Get Right With Me» с «Songs Of Faith And Devotion»).

«Легко упустить из виду, что подготовка к живым выступлениям — сложный и занимающий много времени процесс, — продолжал Алан Уайлдер. — Там за миллион задач надо хвататься — например, решить, что будет на фонограмме, а что будет сыграно живьем, кто будет играть какие партии и как мне настраивать синтезаторы — все само по себе превращается в кошмар! Отдельным вопросом оставались сет-листы и их различия — нам предстоял долгий тур, а играть одни и те же песни вечер за вечером в течение пятнадцати месяцев было бы

мучением. Также надо учитывать различия между странами, потому что каждая аудитория реагирует по-своему, предпочитая те песни, которые значимее в ее стране. Поэтому у нас было четыре сет-листа — красный, зеленый, желтый, синий. Стандартным подходом было сменить сет-лист, если мы играли на одной и той же площадке больше одного раза. У нас было восемь отдельных записей — каждый из четырех сет-листов был разделен пополам акустической песней где-то посередине, что позволяло сменить запись. Благодаря этому мы могли соединить в пару любые две половины. С учетом того, что можно было выбирать из нескольких акустических песен Мартина, такой подход давал возможность для разных порядков песен, хотя у всех сетов была одна и та же общая форма и структура. Так что, например, быстрое обсуждение перед выступлением могло привести к „Давайте сыграем синий сет с „Somebody“ вместо „I Want You Now“ в середине“. При необходимости мы также могли заменить запись перед выходом на бис.

Есть еще и такой фактор, как время выхода на сцену. Например, в европейском туре и первой части американского, весной и осенью 1993-го соответственно, мы знали, что концерт начнется в сумерках, так что использовали вечернее время в своих целях. Я думаю, что получившееся вступление из грома и молнии, предшествующих „Higher Love“ и сопровождаемых большими занавесами и соответствующим световым шоу, было одним из самых драматичных моментов всего тура».

Уайлдер уже указал Полу Гамбаччини на то, какие приготовления делали «Depeche Mode» к своему новому туру: «Мы всегда работаем совместно с другими людьми, когда устраиваем шоу, — Антон работает с нами над оформлением сцены, и мы ждем от него удачных идей. К тому же мы стараемся как можно тщательнее все продумать, чтобы сделать все не так, как раньше, — это наш общий подход к большинству вещей».

Глава XXV
Поломка в пути

Мне нравилась идея превращения в рок-группу, но она не полностью подходила. Вот, вероятно, о чем волновались Март, Флетч и Алан: все внимание было сосредоточено на мне. Мы поехали в «Devotional Tour» и «Exotic Tour» и дали примерно 200 аншлаговых концертов повсюду, так что, в общем-то, я купался в чужом внимании, но, опять же, это было не то внимание, которое нужно.

Дэйв Гэан, 2001

Пожиная плоды быстрого успеха «Songs Of Faith And Devotion», Мартин Гор отдал примерно £1,2 миллиона через пенсионный фонд одной из своих компаний на здание площадью в 12 300 квадратных футов в лондонском районе Доклендс, которое с 1987-го арендовал «NatWest Bank» за солидную ежегодную сумму в £170 000 (забавно, что Гор до «Depeche Mode» успел поработать в том же самом банке).

Обстановка секретности, окружавшая продажу, заставила «Дейли Телеграф» сообщить: «Покупатель неизвестен. Ходят слухи, что это „The Rolling Stones“». Тайное стало явным, когда пытливый финансовый корреспондент «Дейли Телеграф» Ричард Норсэдж назвал покупателем «Grabbing Hands» — компанию Гора по изданию музыки, названную по строчке из песни «Everything Counts».

Энди Флетчер женился на своей спутнице жизни Грейн Маллен 16 января 1993 года. Гостям был оказан щедрый прием — как выразился Роберт Марлоу, «на нем не экономили». Деб Манн также присутствовала: «Кажется, диджеил там Пит Тонг, и я помню, что была куча людей из „Mute“, включая зарубежный персонал. А вот знаменитостей никаких там не помню — как и на свадьбе Дэйва с Джо, вокруг были друзья и близкие».

Думая о приближающемся туре, Мартин Гор обдумывал возможность больше двигаться на сцене, играя на гитаре, что помогло бы решить проблему со статичностью клавиатур. «С каждым альбомом у нас все больше гитары, мне надо исполнять вживую, и мне самому это нравится. Думаю, нам удалось

добиться удачного сочетания рока и электроники: мне выступления не кажутся слишком рокерскими. Наверное, в следующем туре сделаем что-нибудь в таком роде и с ударными».

Роль ударника исполнял Алан Уайлдер, рассказавший Полу Гамбаччини: «Мне надо куда больше упражняться, если я собираюсь играть живьем, а я планирую попытаться в следующем туре — ну, в некоторых песнях, не во всех».

3 апреля «NME» эксклюзивно сообщил, что первый британский концерт за два с половиной года «Depeche Mode» дадут 31 июля в лондонском «Нэйшнл Спорте Центр», а главной разогревающей группой на 35-тысячном мероприятии были заявлены гот-рокеры «The Sisters Of Mercy». Продажа билетов (по цене в £18,50) началась ранним утром в передаче «Big Breakfast TV» на «Channel 4» при помощи специальной телефонной линии, а на следующий день билеты стали доступны в обычных точках продажи.

«NME» также распространил информацию о следующем сингле «Walking In My Shoes», выходящем в Великобритании 26 апреля.

На версиях сингла шесть ремиксов (с подзаголовками вроде «Grungy Gonads Mix», «Random Carpet Mix», «Anandamidic Mix» и «Ambient Whale Mix») соседствовали с двумя версиями «My Joy» — трека, записанного в студии «Chateau Du Pape» и сначала задумывавшегося как альбомный. Как говорит о нем Уайлдер: «В какой-то момент считалось, что он войдет в „Songs Of Faith And Devotion“, но в итоге мы решили, что он недостаточно силен. Он был сведен Стивом Лайоном и иной, я переработал трек для двенадцатидюймовой версии, а Стив был звукорежиссером».

Алан Уайлдер охотнее говорил о заглавной песне сингла: «„Walking In My Shoes“, одна из первых песен, записанных для „Songs Of Faith And Devotion“, прошедшая через множество изменений, — вероятно, лучший пример нового многослойного звучания „DM“. Органичное ощущение было создано с использованием живого баса и гитары, а также яркой струнной аранжировки и серии различных барабанных петель, сочетающихся со старыми и новыми методами работы „модов“. Гитара, на которой играют электронным смычком, сделала песню более призрачной; это присутствует и в голосе Дэйва, отражающем пропущенное через дисторшен пианино и клавесинный рифф. Электронные элементы не исчезли, но их роль изменилась, и они были использованы скорее в виде булькающих синтезаторов для придания атмосферности, чем для исполнения основных мелодий. В результате получилось

уникальное по эмоциям явление».

Своеобразный клип от Антона Корбайна («MTV» в Америке запросило менее вызывающую версию видео, без кадров с полуобнаженными девушками, сидящими на коленях у Флетчера, Гора и Уайлдера) дополнил песню уникальным по визуальному ряду явлением. Как вспоминал Уайлдер: «Это определенно один из самых сюрреалистичных клипов Антона, и его съемки для нас сильно отличались от обычных. Я помню, как странно было быть окруженным толпой людей с самыми разными уродствами — особенно во время перерывов на еду. Я не мог сдержать улыбки, когда стоял рядом с горбуном, одетым в духе готического кошмара, а он спрашивал у подававших еду девушек: „У вас есть кетчуп, милашка?“».

«NME» и «Melody Maker» написали о «Walking In My Shoes» по-разному…

«NME»: *От песни «Walking In My Shoes» можно получить больше удовольствия, если слушать ее в составе всепоглощающе угрюмого альбома «Songs Of Faith And Devotion», а не в виде этого замаскированного под небольшую книжку сингла. Впрочем, звучит он все равно зловеще и сильно.*

«Melody Maker»: *Ох, ну ребята! Мы все пару лет назад видели тот клип на «Enjoy The Silence», где явно безумный Дэйв Гэан строил из себя короля викингов. Так что теперь, очевидно, он совсем съехал с катушек, и вам пришлось его запереть. Но вы серьезно подумали, что мы не заметим подмены, отправив хард-рокера Зодиака Майндворпа его заменять? Зод умоляет, чтобы мы не судили его слишком строго, потому что мы и представить себе не можем, насколько сложно быть международной поп-звездой и секс-символом для юных и лишенных вкуса.*

Судьба сингла в британском чарте следовала уже знакомой схеме, добравшись до 14-го места 8 мая после четырех недель. В США он прошел немного лучше, когда был одновременно выпущен на семидюймовом виниле, кассетах и CD 27 апреля, а на двенадцатидюймовых пластинках и в виде кассетного макси-сингла неделей позже. («Walking In My Shoes» возглавил чарт современного рока во время 16-недельного пребывания в нем и дошел до 69-го места в «Billboard» во время 8-недельного. — *Дж. М.*)

«Songs Of Faith And Devotion» в результате разошелся тиражом в пять миллионов копий — чему явно способствовала новая вылазка группы. Площадка «Espace Foire» во французском городе Лилль была выбрана для того, чтобы 19 мая преподнести новое представление в первый раз.

Алан Уайлдер: *Нам предоставили хорошую площадку для*

репетиции тура, и она была не очень большой — это полезно, учитывая, что первый концерт всегда немного нервозный и проблематичный.

На разогреве изначально была группа «Spiritualized», но не прошло и месяца, как «Melody Maker» сообщил, что ее сняли с тура. Представитель «Depeche Mode» заявил следующее: «Их плохо принимали. У „депешей“ очень фанатичная аудитория, и „разогревщики“ не смогли до нее достучаться. „Depeche Mode“ решили не заставлять группу и зрителей мучиться. В пятницу, 28 мая, в Гетеборге „депеши“ сказали „Spiritualized“, что после стокгольмского концерта 29 мая они больше не понадобятся. Тогда „Spiritualized“ отказались играть и в Стокгольме, и в итоге пришлось заменить их группой из отеля. Эта группа играла в баре отеля, а затем неожиданно для себя оказалась на сцене двадцатитысячного стадиона!»

Затем группа «Miranda Sex Garden», также подписанная на «Mute», немедленно подключилась в качестве разогревающей, как раз успев к концерту в Ганновере 31 мая.

Алан Уайлдер: *Дэниел по понятным причинам всегда старался протолкнуть группы с «Mute», но мы готовы были рассмотреть любого, кто отвечал требованиям. Как всегда, мы разошлись во мнениях о том, кто больше подходит. Должен признать, меня этот вопрос не очень волновал, так что обычно последнее слово оставалось за Мартином или Дэйвом.*

Впрочем, похоже, что Уайлдер указал на проект с «Mute» под названием «Parallax» в качестве возможного разогрева для «Devotional Tour», потому что в нем состоял Джейсон Янг, которому Уайлдер тогда приходился отчимом. («Parallax» выпустили несколько синглов на «Mute», а затем сменили название на «Hoodwink». Последовали новые релизы, но альбом группа завершить так и не смогла, и в итоге лейбл от нее отказался. — *Дж. М.*)

Вокалистка-клавишница-скрипачка группы «Miranda Sex Garden» Хепзиба «Хеп» Сесса: «„MSG“ изначально состояли из трех вокалисток, которых Барри Адамсон увидел поющими мадригалы на лондонской Портобелло-роуд. Позже инструментарий расширился за счет ударных, баса, гитары, клавишных, скрипки и альта, таким и был состав, когда я присоединилась. Мне очень сложно описать эту музыку — проще сказать, чего в ней не было. Она включала элементы рока, классики, эмбиента и индастриала, но для меня там было недостаточно грува, и некоторые из идей были наивными… Я слышала о „DM“, но никогда не покупала их записи и не знала ничего о группе. В общем-то, у меня даже было странное предубеждение против них, когда мы впервые

выступали у них на разогреве, из-за моего опыта работы в музыкальном магазине на юге Калифорнии в 1989-1990-м. Тогда сложилось впечатление, что у нас покупают только две записи — „Disintegration“ группы „The Cure“ и эту „101“-хрень.

Потом было это буйство в лос-анджелесском „Wherehouse“, магазин наполнили фанаты, все они хотели футболки „Depeche Mode“. Вот пример влияния „DM“: когда я впервые оказалась на концерте, я неожиданно обнаружила, что отлично знаю тексты песен. Я впервые разговаривала с Аланом во второй вечер, когда мы их разогревали, — это было 1 июня, в его день рождения. Я понятия не имела, кто он такой и чем занимается. Мы много подкалывали друг друга после шоу, и он позвал меня в клуб. Лишь позже я осознала, что это тот самый парень, который играет на ударных! С тех пор мы стали неразлучны».

Впечатления Хепзибы от остальных участников «Depeche Mode» тоже оказались положительными. «Дэйв был похож на Алана — очень забавный и безумно очаровательный. Он называл меня Вельзевулом! Мартин также был очень милым, но у него две личности, как у доктора Джекилла и мистера Хайда: он экстраверт, когда напьется, и наоборот, когда трезв.

То, как принимали нас на первом концерте в Ганновере, стало неожиданностью. Я помню, что думала: „Как я выдержу это на протяжении четырех недель?“ То, что толпа нас невзлюбила уже тогда, когда мы еще и на сцену-то не вышли, стало полной неожиданностью, потому что до этого мы съездили в отличный тур с „Einsturzende Neubauten“ и наши отдельные сольные концерты прошли великолепно. Помню, когда после своего выступления мы вернулись в гримерку, солистка Кэт (Кэтрин Блейк) рассмеялась и сказала, что это было самое воодушевляющее представление в ее жизни. Мы все согласились, что аудитория у „DM“ люто, бешено фанатичная и ее не переубедить, так что лучшим способом защиты будет нападение и стоит как следует их раздразнить — в конце концов, они что, серьезно считали, что нас заставит уйти со сцены неодобрение толпы одетых в кожу женоподобных парней с идиотскими прическами?»

Эти преданные фанаты оказывались покорены ровно в тот момент, когда электронный эффект грома, использованный в «Higher Love», сигнализировал о начале шоу. Вступление шло на сокрушительной громкости, восхитительный момент был усилен ослепительным освещением, имитирующим молнию. Громадные темные занавесы открывали сцену в конце «Higher Love» — возможно, это стало самым великолепным в визуальном отношении моментом.

Сценическое оформление от Антона Корбайна было выполнено с большим мастерством. Во время исполнения «Policy Of Truth» Флетчер, Гор и Уайлдер были симметрично расположены на высокой платформе. Пять квадратов с подсветкой разных цветов превращались во время «Walking In My Shoes» в полноценные синхронизированные видеоэкраны, на которых появлялись несколько отталкивающих персонажей, созданных Корбайном. Они включали «птичьеголовую» женщину в кровавых тонах, перемещающуюся в медленной, необычно сексуальной хищной манере, на синем фоне. А внизу в это время сцену по-мышиному перебегал Гэан — единственный живой центр внимания в разворачивавшемся технологичном спектакле.

Пол Муди из «Melody Maker» увидел «модов» в действии на ганноверском двадцатитысячном стадионе «Гарсбен»: «Это шоу — воплощенная мечта Гэри Ньюмана. Это шедевр тонкости, напоминание в духе „Bauhaus“ о том, что стадионная роскошь, очищенная от древних ловушек „MTV“, по-прежнему может держать в страхе перед своими потрясающими масштабами. Если постоянно находишься в компании людей, для которых немыслимо существование без электрогитар, то потрясает открытие, что слышать накатывающие на тебя из гигантских колонок звуки синтезаторов может быть так здорово».

Алан Уайлдер: *Том были скрытые напольные мониторы впереди сцены, а также два набора «прострельных» мониторов, в которых был выставлен баланс инструментов. Передняя пара предназначалась, в первую очередь, для предпочитаемого Дэйвом концертного баланса звука, а задняя — для музыкантов.*

«Devotional Tour» стал для «Depeche Mode» еще одним прорывом в отношении мониторов.

Алан Уайлдер: *Тур после «Songs Of Faith And Devotion» был первым, где я мог толком услышать, как звучу. Это благодаря мониторам-наушникам — самой управляемой из возможных форм сценического мониторинга. Главным преимуществом для меня было то, что они блокировали прострельные мониторы Дэйва, которые извергали его вокал на безумном уровне децибел. Громкость его голоса была такой, что заглушала биты, а также наши синтезаторы и наш вокал.*

В своих наушниках я мог слышать только определенные каналы фонограммы и себя — синтезатор, ударные и вокал. Мне не нужно было слышать, как кто-то еще играет и поет. У меня также был монитор для низких частот. Хотя ушло несколько концертов на то, чтобы привыкнуть к такому звуковому окружению, наушники — это однозначно самый точный вариант мониторов, какой только можно получить.

Что же до «накатывающих синтезаторов», как выразился Пол Муди, у «Depeche Mode» на сцене (равно как и за ее пределами) их не было, а было несколько оснащенных жесткими дисками сэмплеров «Emax II», «Emax II», в которых хранились все разновидности звуков.

Алан Уайлдер: *Звуки были распределены по клавиатуре, иногда использовались несколько разных пресетов для разных частей песни. У «Emax» было достаточно памяти, чтобы хранить все банки звуков для всех песен. Каждый новый пресет или новый банк загружался с помощью педального переключателя.*

Клавиатура Уайлдера была длиннее, чем у его коллег, — причиной тому стала необходимость, а не самомнение, как он объяснил: «Клавиатура „Akai“ использовалась как „управляющая“, потому что у нее было больше клавиш, чем у „Emax“, — а мне нужно было заполучить как можно больше клавиш. Она запускала звуки на стоящем вне сцены „Emax“ по MIDI. Клавиатура самого „Emax“ была просто запасной, доступ к сэмплеру, если это вдруг оказывалось нужно, происходил через управляющую клавиатуру».

Как и раньше, не было жестких правил, кому какие клавишные партии исполнять во время концерта. «Я просто распределял звуки по клавиатурам максимально удобным способом», — заявил Уайлдер.

«Максимально удобный способ» обычно означал, что сам Уайлдер получал самую сложную работу: «Не было особенно сложных партий, но в „Walking In My Shoes“ мне надо было играть кучу разных фрагментов в быстрой последовательности, и в итоге я в какой-то момент скрестил руки: левой играл высокие ноты, продолжая в то же время играть правой, да еще и переключал в это время пресет ногой».

Позже во время концерта видео Корбайна продолжало демонстрироваться на двух экранах в 24 квадратных фута каждый, установленных рядом за трибуной клавишников.

Уайлдер объяснил, как работала видеочасть шоу: «Все было связано. Мы передавали SMPTE-данные с магнитофонов работавшим над видео людям, чтобы они синхронизировали видео с музыкой. В случае со стандартными песнями вроде „Judas“ на видео использовался SMPTE — синхронизирующий код с мультитрековой записи. Когда мы играли не входившие в стандартный сет-лист песни, то же видео воспроизводилось „вольно“. В кадрах с горящими свечами на „Judas“ движение такое медленное, что разницы нет. Мне нравились семь экранов в „Devotional Tour“, хотя я и не был в восторге от четырех неясных силуэтов, неподвижно застывших на экране за сценой».

Когда дело дошло до исполнения «I Feel You», «Depeche Mode» завершили превращение в рок-группу: Уайлдер и Гор отошли от своих клавиатур, чтобы присоединиться к Гэану на сцене — с ударными и гитарой соответственно.

Алан Уайлдер: *Невозможно было бы достоверно воспроизвести звучание записей с «Songs Of Faith And Devotion» без подключения ударных и гитар. Мы также подумали, что это пойдет на пользу динамике шоу, а также даст нам с Мартином возможность не стоять все время за клавиатурами. Поскольку популярность «Depeche Mode» возросла, музыка и шоу тоже должны были вырасти — очень глупо смотрелись бы четыре парня с маленькими синтезаторами посреди огромного стадиона.*

Флетчер в итоге тоже спускался во время биса, присоединяясь к Уайлдеру за соседней (временной) клавиатурой для ритмически переработанной Уайлдером версии «Everything Counts».

Алан Уайлдер: *Это было просто визуальным приемом для бисов — попытаться создать не отстраненное ощущение, а атмосферу группы.*

Впрочем, клавишные и фонограмма оставались важны для «Depeche Mode» даже в их романе с электрогитарой. Как объяснил Уайлдер: «В „Walking In My Shoes“ гитарный звук из двух одновременно звучащих фрагментов играется на клавиатуре — он все равно был пропущен через синтезатор для оригинальной записи, так что, вероятно, наше решение было уместным. Вторая гитара на „I Feel You“ идет с мультитрековой фонограммы».

Барабанить под фонограмму было для Уайлдера нелегко: «Мне приходилось слушать и звук в наушниках, и напольный монитор с ударными и отдельными другими звуками (без вокала). За все это отвечал звукорежиссер мониторов Энзак Уилсон, хотя я мог подкручивать громкость в наушниках самостоятельно».

Поскольку с ходом тура Уайлдер прогрессировал как ударник, он стал играть не только в четырех песнях («I Feel You», «Never Let Me Down Again», «Rush» и «In Your Room»), расположенных в середине сета, но и в других вещах вроде «Stripped» и «Halo».

Алан Уайлдер: *Главное удовольствие, которое получаешь барабаня — отклик, который дают настоящие ударные, и многие из песен «Songs Of Faith And Devotion» были записаны с настоящими барабанами. В моей ударной установке была пара электронных барабанов, удар по которым вызывают сэмпл — «Personal Jesus», например, — но играть старые песни на электронной ударной установке было бы очень сложно, поскольку многие места невоспроизводимы вживую — быстрые хай-хэты, например. Да я и*

не думаю, что это было бы так уж весело.

Веселье в том туре было для него значимо.

Алан Уайлдер: *Я лично получил море удовольствия, и для меня тур был куда менее нервным, чем запись альбома.*

В то же время Энди Флетчер, пропустивший почти всю запись альбома из-за депрессии, был характерно пессимистичен: «Во время записи „Songs Of Faith And Devotion“ начали проявляться все признаки скорого распада. И мы согласились на этот полуторагодовой тур — с корабля на бал, сразу после альбома в путешествие. Это были, вероятно, худшие два года для всех нас».

К 1993 году автор песни «Judas»[70] Мартин Гор начал расписываться в отелях как «Мистер Искариот»: «Для меня тур — всегда уход от реальной жизни в кино. С самого первого дня тура до того, как ты возвращаешься домой, ты как будто живешь в фантазиях. Лично я пытаюсь принять это, стараюсь получить как можно больше удовольствия, а затем спуститься на землю».

Алан Уайлдер: *Какая бы группа ни отправлялась в тур — от только появившейся до популярной вроде «Depeche Mode», — появляется давление. Интересно посещать разные места и встречать новых людей, но постоянные путешествия и жизнь в гостиницах могут нервировать. С уровнем комфорта все хорошо: клубы и рестораны хотят, чтобы ты часто в них бывал, и готовы расстараться. Недостаток такого обращения в том, что очень легко потерять связь с реальностью. Со временем может стать скучно играть одни и те же вещи, вот почему изменения в шоу бывают столь значимы. И нельзя сказать, что в туре не о чем беспокоиться: то, что ты в 8000 миль от дома, не означает, что можно прекратить оплачивать счета и потерять связь с семьей.*

Гэвин Фрайдей из «NME» описывал «модов» в туре. Его впечатления были не слишком лестны. «Гэан не выглядит здоровым человеком, — написал он. — Его кожа болезненно серая, его глаза впали в глазницы. Татуировки украшают его бицепсы и торс, но длинные тощие руки все в синяках и царапинах. Позже кто-то сказал мне, что царапины оставлены бешеными фанатами, рвавшими своего кумира на клочки, когда он прыгнул на них со сцены в Германии». (Во второй части материала Фрайдей открыл, что «Depeche Mode» изначально отказывались иметь дело с «NME» из-за того, что издание «поиздевалось над группой», опубликовав текст о «модах» 1985 года в номере за 13 марта 1993-го. — *Дж. М.*)

Дэйв Гэан действительно прыгнул со сцены из-за адреналинового (и, вероятно, не только адреналинового) кайфа после выступления перед 25 000 неистовыми поклонниками на будапештском стадионе «МТК» 27 августа. Спустя 38 концертов

после начала европейской части «Devotional Tour» — суммарная аудитория которого составила 700 000 человек — голос певца уже «ослабел до сырого, сиплого скрежета», по словам Гэвина, который даже назвал Гэана обладающим «всеми ловушками и некоторыми проблемами рок-божества. Его „проблемы“ стали грязным маленьким секретом „Depeche Mode“ — все в их лагере знают о них. Гэан говорит о них неопределенно. Он собирается все уладить, говорит он. Но каждый знает, что улаживать проблемы начинают не в рок-н-ролле».

Однако предпринимались шаги, чтобы помочь Гэану справиться с его «проблемами» — был велик риск, что тур рухнет, не успев закончиться. «У нас состоялась пара встреч, где поднимался вопрос приема Дэйвом наркотиков», — согласился Уайлдер.

«Грязный маленький секрет» Гэана обнаружил Уайлдер, который противостоял замкнутому певцу: «Он немного шпионил и нашел кое-что в моей комнате во время мадридских сессий».

Мартин Гор: *Тогда у нас и был первый ультимативный разговор с Дэйвом. Мы сказали ему: «Тебе надо все исправить, ты ставишь свою жизнь под угрозу».*

От Гора этот совет звучал не слишком убедительно. «Они были серьезно обеспокоены состоянием моего здоровья, — признал позже Гэан. — Но, конечно, тогда я этого не замечал. Я сказал Марту: „Пошел ты! Сам можешь выпить 15 пинт пива за вечер, раздеться и устроить сцену. Как ты можешь быть настолько лицемерным?“».

Слова Дэйва были не лишены оснований, но группа стояла на своем. Как рассказал Алан Уайлдер: «До Дэйва донесли идею, что, если он не приведет себя в порядок, мы просто не сможем отыграть такой длинный тур до конца. Он согласился».

Но сказать легче, чем сделать. В случае с «Depeche Mode» большие проблемы требовали отчаянных мер.

Алан Уайлдер: *Когда я оглядываюсь назад, поверить не могу, что мы платили взятому с собой на гастроли психиатру $4000 в неделю за то, чтобы он слушал наши излияния. Но его главной задачей было попытаться уговорить Дэйва слезть с героина, потому что мы не были уверены, что Гэан сможет закончить тур. Самое смешное, что, кажется, в тот или иной момент к психиатру обращались все — кроме самого Дэйва!*

У Гэана были собственные люди для его собственных «потребностей» — предположительно в их число входил личный драгдилер на окладе. Фрайдей описывал территорию Гэана как гедонистическое прибежище: «Личная гримерка Гэана была превращена в темную пещеру. Свечи горят на столах, чемоданах и

других поверхностях. Из аудиосистемы орет музыка. Зажжены благовония для получения желаемой атмосферы. Висит красный ковер, последний элемент этого рок-н-ролльного Парнаса. Такой обстановкой окружен человек, играющий (или пытающийся играть) роль рок-божества…

К Гэану испытывает чувства, близкие к презрению, по меньшей мере один из товарищей по группе. „Ну что, он тебя встретил в своем гареме?“ — усмехается Энди Флетчер».

Сходство между гастрольными выходками «Depeche Mode» и «Это „Spinal Tap“» (комедийным псевдодокументальным фильмом Роба Райнера 1984 года о вымышленной «легендарной» британской рок-группе «Spinal Tap») заметил Дэниел Миллер. «Очевидно, во многих отношениях все очень грустно. Но была и смешная сторона, нелепая, в них было много от „Spinal Tap“. Сейчас об этом забавно вспоминать, но Дэйв стал ровно таким человеком, над какими он сам до этого смеялся, и с ним было очень трудно общаться. Он один из самых остроумных людей, которых я знаю, а тут он полностью потерял свое чувство юмора и способность подшучивать над „Depeche Mode“. А ведь раньше они всегда сами над собой смеялись — качество, которое нечасто встретишь».

Гэан позже сам с этим согласился: «Я стал этой стереотипичной „рок-проблемой“ и больше не мог смеяться. Я потерял свое чувство юмора. Так действуют наркотики, они — не слишком забавная штука».

«Для начала оденься как девушка, у парней нет шансов!», ответил Алан Уайлдер на наивный вопрос фаната о том, как попасть за кулисы.

Гэвин Фрайдей подтвердил справедливость совета: «Кто-то в „депешевском“ лагере явно питает страсть к женскому полу. После концерта в Венгрии там была целая свита молоденьких девушек (некоторые едва могли связать пару слов по-английски) в чулках и подвязках. Они в нетерпении выстроились, чтобы попасть в священное закулисье.

Есть что-то почти комичное в подобной невинности — одетые таким образом девушки сидят вокруг и смотрят, как группа играет в настольный футбол».

Фрайдей изобразил Алана Уайлдера не слишком приятным образом: «Некоторые описывают его как „депешевого“ Кита Ричардса — он ваяет звук с продюсером Фладом и заполняет „депешевый“ холст, привносит жизнь, драму и атмосферу в болезненные сочинения Мартина Гора. Сейчас, на десять лет раньше срока, он выглядит поздним Ричардсом — не зря

„Уайлдер“ означает „более дикий“, он пьет залпом текилу, и его лицо превращается в помятую дорожную карту рок-н-ролльных излишеств. Увидев группу венгерских фанатов снаружи отеля, Уайлдер, пошатываясь, направляется в их сторону. „Так, а ну свалили отсюда! — говорит он. — Убирайтесь от чертового окна“».

Неудивительно, что сам Уайлдер описывает все иначе: «Я помню, как нас с Хеп преследовали по улицам Будапешта во время „Devotional Tour“. Началось с того, что несколько фанатов увидели, как мы едим, и пошли за нами к отелю, желая получить автографы. Затем толпа стала расти. Мой телохранитель Джоэл Хопкинс занервничал и сказал: „Раз, два, три, бегом!“ И нам пришлось спешить к отелю с толпой разгоряченных венгерских фанатов на хвосте. Когда мы попали-таки внутрь, они все колотили по окнам бара, так что я вышел и сказал им пару слов. Я объяснил, что мы не единственные постояльцы отеля и остальным людям в баре может быть неуютно чувствовать себя так, как будто они лопали в фильм „Ночь живых мертвецов“, но я дам несколько автографов, если они пообещают оставить нас в покое.

В подобной ситуации все становится похожим на охоту, где преследование означает для фанатов больше, чем изначальное намерение получить автограф. Сейчас мы с Хеп смеемся, вспоминая об этом, и тогда мы не ощущали физической угрозы, страшновато было только наблюдать „жаждущую крови“ толпу. А что меня действительно расстроило — так это то, что люди потом сказали, будто я велел им „проваливать“, в то время как я всего лишь пытался облегчить жизнь другим гостям отеля».

Предотвратив одну из своих «панических атак» с помощью таблеток от головной боли «Нурофен», Мартин Гор, известный своей любовью пропустить стаканчик-другой, был изображен в тексте Гэвина как «напившийся текилы и начавший шуметь, а затем еще и подравшийся рядом с баром, а затем упавший».

Фрайдей также написал про так называемых «депешистов». Став в большей степени религиозным объединением, чем просто фан-клубом «Depeche Mode», группа фанатичных венгерских юнцов «позаимствовала у группы и стиль, и слоганы, и мысли». Привлекательность «Depeche Mode» за бывшим «железным занавесом» была такой, что «депешисты» устраивали в Будапеште ежемесячные собрания.

Впрочем, происходило подобное не только в Венгрии — сборища поклонников группы стали всемирным феноменом, что подтверждает американский фанат «Erasure» Терри Кулридж: «Мой брат посетил „депешевое“ мероприятие в Лос-Анджелесе.

Ведущим был Ричард Блейд с „KROQ“. Когда брат собрался уйти, некоторые фанаты спросили его, почему он не хочет принять участие в конкурсе двойников, который должен состояться чуть позже. Думаю, они решили, что он напоминает Флетча — высокий и носит очки. Брат решил, что было бы интересно познакомиться с Ричардом Блейдом, так что он вылез на сцену, когда позвали конкурсантов. Думаю, все остальные там изображали либо Дэйва, либо Мартина, так что он был единственным „Флетчером“. Каждому конкурсанту надо было исполнить 10-секундный фрагмент какой-нибудь песни „DM“. Все „Дэйвы“ трясли бедрами и крутились на месте. А когда дело дошло до моего брата, он просто постоял немного, затем шагнул в сторону и сделал громкий хлопок не в такт, а затем вернулся назад. Мог бы с тем же успехом изобразить игру на клавиатуре одним пальцем. Он сорвал аплодисменты и выиграл конкурс — было очень весело. Мы любим Флетча!»

Каким бы Флетчер ни был на сцене, он чувствовал, что нужно приветствовать людей после концерта, так что чаще всего именно «однопальцевого» клавишника и Гора можно было обнаружить разговаривающими с другими. Преданная венгерская «депешистка» Джудит сообщила, что Энди «был самым милым, самым доступным». Насчет Гора же был сделан вывод, что он «не был самим собой, а изображал гастрольные безумства рок-звезды, потому что этого от него ждали».

«Джудит отпугнул Алан Уайлдер, — написал Гэвин Фрайдей. — Он выглядел ужасно».

Алан Уайлдер: «*Я часто болтался после шоу и наслаждался гостеприимством. Дэйв в основном оставался в своей гримерке, хотя порой и он оказывался рядом*».

«Группа знала, что у Гэана большие проблемы, — продолжил Фрайдей, — чтобы это понять, не нужно, чтобы он все время был рядом».

31 июля «Depeche Mode» выступали в лондонском «Нэйшнл Спорте Центре» с «The Sisters Of Mercy» на разогреве. В прессе много говорилось о контрасте между поклонниками двух групп, составивших вместе аудиторию в 35 000 человек. В воскресном издании «Индепендент» Бен Томпсон описал поклонников «модов» как «стандартно облачившихся в свежекупленные футболки». Те же, кто предпочитал гот-рокеров из Лидса, очевидным образом предпочитали черное. «Фронтмен „сестер“ Эндрю Элдрич, выглядящий в больших темных очках то ли романтично-мрачно, то ли попросту глуповато, агрессивно бродил по сцене, — писала в „Гардиан“ Кэролайн Салливан. —

Он воплощает в жизнь свою музыку, которая состоит из масштабного рока и квазиклассики с немецким привкусом. Вагнеру бы понравилось».

К несчастью для «The Sisters», из-за раннего времени их выступления сцена в клубах искусственного дыма, который порой пронзался слепящим белым светом, не производила должного эффекта. Возможно, это объясняет поведение Элдрича, когда после сета, уходя со сцены, он презрительно бросил: «Наслаждайтесь дальше своим кукольным шоу».

Кэролайн Салливан обратила внимание на раздвинувшиеся музыкально — и вокально — границы «Depeche Mode»: «В один момент они представляют струнный квартет для милой песни о любви „One Caress“, а чуть позже Гэан просит зрителей: „Пошумите как следует!“ И, разумеется, зрители это делают».

Крис Робертс писал в «Melody Maker»: «Гэан (который теперь безумно нарциссичен на сцене) и Гор выглядят весьма странно. Гэан великолепный шоумен — его ставшие более профессиональными танцы уже можно назвать сексуальными, и он образцово мучает микрофонную стойку. Только любовь к воплям „Привет, Лондаааан!“ и „Клллевааааа!“ немного его портит. Но я теряю терпение, когда лихой Дэйв (в конце исключительно печальной „In Your Room“) принимает позу распятого и прыгает на толпу прихожан, которые, конечно, лихорадочно пытаются растащить своего „персонального Иисуса“ на части».

Алан Уайлдер защитил любовь Гэана к стейдж-дайвингу: «Он никогда не говорил, что собирается делать это, но можно было заметить, как эта мысль бродит у него в голове на протяжении нескольких концертов, так что никого не удивило, когда он это сделал. Сейчас можно сказать, что у каждого шоу есть сильные и слабые стороны, и мы все ответственны за них. Я думаю, что у Дэйва очень сложная работа — выходить каждый вечер и увлекать аудиторию, так что было бы несправедливо критиковать его за подобный шаг, каким бы рок-стерео-типичным он ни был».

В «NME» Дель Фадель написал: «Когда „World In My Eyes“ смешивает личное с глобальным, когда „Enjoy The Silence“ кристаллизует меланхолию „New Order“, когда ты ободран до костей — ты знаешь, что „Depeche Mode“ дают отличные стадионные концерты. В воздухе витает чувство эйфории, и даже некоторые скептики оказываются подчинены проповедям Гэана».

Но не все были обращены в эту веру. В воскресном издании «Индепендент» Бен Томпсон написал: «„Depeche Mode“ стали куда более рокерскими, но вой Гэана неубедителен, и есть некоторое несоответствие, когда человек кричит „Да! Вот так! Я не вижу

ваши руки!“, стоя впереди груды синтезаторов».

Когда Уайлдера спросили, не раздражало ли его когда-нибудь, что он провел кучу времени за работой над ударными только затем, чтобы в самый важный момент их заглушил вопль «Уаууууу!», Уайлдер тактично ответил: «Ну да, вокальная добавка была громкой, но думаю, она в тот момент оказалась уместна».

Дэниел Миллер: *Мне кажется, то, что Дэйв переехал в Америку и впитал в себя ее культуру, принесло некоторые новые идеи, и думаю, что его поступки были уравновешены желаниями остальных. Как исполнитель он великолепен! Вот где он нашел свое место — на сцене.*

Гэвин Фрайдей самое впечатляющее шоу от «Depeche Mode» в жизни пережил за кулисами «Нэйшнл Спортс Центра» ранним утром 1 августа, когда вечеринка по случаю окончания европейской части тура была в разгаре. За закрытыми дверями был VIP-бар с текилой и шампанским, где, по слухам, демонстрировался настоящий секс для развлечения группы и ее особых гостей. Фрайдей не смог попасть внутрь, но тем не менее сообщил, что группа «поддерживала свой декадентский образ», пригласив «величавых девушек в конических лифчиках, сетчатых колготках и без трусиков» для «представления». Один из приглашенных описал происходящее как «очень увлекательное шоу».

Фрайдей выудил еще больше пикантных слухов — например, о том, что Гэан встретился с бывшей женой Джо и Джеком в своей гримерке: «Видеть его вместе с ребенком было очень странно — между ними словно невидимая стена».

После завершения первой части 18-месячного тура еще один безымянный «человек из стана „модов“» выразил свое беспокойство по поводу психического и физического состояния Гэана: «Возглавлять „депешей“ — задача не из легких, но он должен понимать, что без Мартина не было бы песен, без Алана звучания, без Флетча денег. Думаю, Дэвиду хорошо работается, но у него масса проблем. Мне кажется, что он что-то ищет. Думаю, любовь — ему нужно быть любимым».

Глава XXVI
Дорожные происшествия

Со всеми этими целями, сроками, вечеринками, колебаниями между безумством и нормой, когда отдых составлял всего несколько дней, я просто выпал из жизни. Стресс привел к беспокойству о здоровье. Я не мог спать, не мог думать, головная боль не прекращалась, Я подумал, что у меня опухоль головного мозга. Но это была не опухоль, это был нервный срыв.

Энди Флетчер, 1997

Между окончанием европейской части «Devotional Tour» 31 июля в Лондоне и началом американской в канадском Квебеке 7 сентября прошло достаточно времени, чтобы Энди Флетчер, Мартин Гор и Дэйв Гэан могли получить столь необходимую передышку. А вот Алан Уайлдер направился прямиком в дублинскую «Windmill Lane Recording Studios».

Вместе со Стивом Лайоном он занялся сведением звука для концертной видеозаписи, названной просто «Devotional», и концертной версии альбома «Songs Of Faith And Devotion». Эта версия, вышедшая 6 декабря, состояла из живых версий ровно тех же песен (и в том же порядке), что и «Songs Of Faith And Devotion», поэтому названа была «Songs Of Faith And Devotion Live».

Неудивительно, что музыкальная пресса отреагировала не слишком активно. «И в чем, можете вы спросить, смысл создания этой записи? — писал в „Melody Maker“ Эндрю Смит. — Ну, теоретически, концертные альбомы могут иногда ухватить дух группы, что бывает в наиболее эффектные и безумные моменты. Но „депеши“ никогда не были известны как группа, способная отбросить сомнения и начать смело импровизировать. По отзывам, один концерт от другого у них отличается мало. Не то чтобы это было неправильно. Это нормально. Просто мы не получили ничего нового».

И в чем же был смысл?

Алан Уайлдер: *«Songs Of Faith And Devotion Live»… Это было маркетинговое ухищрение лейбла, пытающегося вольно — а кто-*

то может сказать, что цинично — продлить жизнь одноименного студийного альбома. Идентичный трек-лист означал, что можно присвоить записи тот же номер в каталоге — таким образом альбом дольше удерживается в чарте. К тому же все считали, что с выхода «101» прошло слишком мало времени, чтобы делать новый концертный альбом похожим на него. Ну и мы ведь занимались также видеозаписью «Devotional», которая должна была дать лучшее представление о живом выступлении «DM».

При отборе записей для «Devotional» руководствовались многими факторами, самый очевидный — лучший вокал. Мы не смогли найти достойную версию «One Caress» с «живым» струнным квартетом, что говорило в пользу сэмплированного. Большинство нанятых музыкантов играло удивительно плохо.

Уайлдер выступил в защиту вокала Гэана: «Я лично работал с Дэйвом много лет, стремясь добиться от него наилучшего исполнения, и я считаю, что некоторые из лучших записей его вокала присутствуют на альбоме „Songs Of Faith And Devotion“. Голос Дэйва на треках вроде „In Your Room“, „Condemnation“, „I Feet You“ и „Walking In My Shoes“ полностью отражает плотность музыки. Очевидно, что в некоторых из живых выступлений „Devotional Tour“ он поет заметно слабее, но это отчасти связано со стрессами и нагрузкой долгого тура, так что все вполне объяснимо. И вот что еще: я предпочту услышать надтреснутый и грубо звучащий голос, если он полон эмоции, а не технически безупречный, но безжизненный».

При этом живые версии «I Feel You» и «Condemnation» были на полтона ниже студийных. «Это было сделано, чтобы помочь Дэйву петь их живьем. Единственным способом сделать это было подогнать каждый звук отдельно. Темп при этом сохраняется тот же самый, так что, кроме музыки, ничего менять не приходится».

Джонатан Кесслер в буклете «Songs Of Faith And Devotion Live» был указан как «духовный советник», а бухгалтерские заботы были переданы Дереку Рошенбергеру, указанному в выходных данных видео «Devotional» как «советник группы». Их советы не помогли продажам диска: он лишь на одну неделю попал на 193-е место в чарте «Billboard» (на католическое Рождество 1993-го); ненамного лучше обстояли дела в Великобритании — если считать запись отдельным альбомом, то это единственный альбом «Depeche Mode», не попавший в первую десятку (он достиг лишь 46-го места).

Прошло определенное время, прежде чем Дэйв Гэан оказался готов открыть свои опасения, касавшиеся его положения в установившейся системе «Depeche Mode»: «Были периоды, когда я

чувствовал себя вне происходящего — примерно так: „У меня есть идеи, но их все равно никто не хочет слушать, так зачем напрягаться?“ Это было тупо. Я чувствовал себя недооцененным, но я не пытался изменить эту оценку, не пытался сказать, что могу предоставить больше и хочу быть услышанным. Я вел себя совершенно неправильно — при этом становился в позу „Не слишком-то вы мне и нужны“».

После безрезультатного появления в 1993-м на церемонии «MTV Video Music Awards» в лос-анджелесском «Юниверсал Амфитеатр» важничающий Гэан говорил с Джоном Нортом о том, что на этот раз они играют на «площадках поменьше». «Вот так все теперь происходит. Жаль, что сейчас так много людей редко ходит на концерты — наверное, все сидят дома и смотрят телик! Но у нас все идет хорошо на самом деле. Билеты поступили в продажу, и их все разбирают».

Стадионы «Джайантс» в Нью-Джерси и «Доджерс» в Лос-Анджелесе в этот тур не вошли, но с продажами билетов на 48 концертов, распланированных по другим площадкам вплоть до конца ноября 1993-го, и впрямь «все шло хорошо».

Только «Depeche Mode» прилетели в Канаду для выступления в Квебеке 7 сентября, как их вокалист оказался арестован после ссоры в отеле «Fairmount Le Chateaux Frontenac». Если верить заявлению для прессы, которое было издано пиар-службой группы и впоследствии опубликовано в «Melody Maker», все произошло, когда Гэан с группой друзей пришел к отелю и обнаружил его обесточенным, полностью темным. Присутствовали дополнительные охранники, сопровождавшие гостей до их номеров с фонариками.

Из заявления официального представителя группы: «Произошел небольшой инцидент, когда охранник не смог узнать Дэйва и не дал ему с друзьями зайти в отель. Возник конфликт, и через десять минут там были четыре полицейские машины. Дэйв и другой мужчина, не участвовавший в группе, попали в полицейский участок, им предъявили обвинение, и им надо было появиться там на следующее утро для дачи показаний. Но обвинения были сняты, и теперь все идет по плану».

Но на этом приключения не закончились… Журналист «Дейли Миррор» Рик Скай позже сообщил, что «звездный клавишник» Мартин Гор разозлил сотрудников отеля в Денвере (штат Колорадо), отказавшись убавить громкость музыки, доносившейся из его номера в четыре часа ночи. Он оказался обвинен в нарушении общественного порядка и оштрафован. Группа якобы призналась Рику, что такие вещи происходят постоянно. «Просто именно в этот раз нас арестовали», —

хвастливо сказал Гэан.

Хотя это было еще не рок-н-ролльное выкидывание мебели из номера в бассейн, такие случаи были показательны для «Depeche Mode». Придерживаясь своего правила получать в туре столько удовольствия, сколько возможно, Гор позже объяснил причины некоторых необычных поступков группы: «Если бронировать в отелях разные этажи, то вечеринка у меня или Дэйва не помешает Энди и Алану. У Дэйва с Аланом также были отдельные лимузины, а мы с Энди всегда ездили в одной машине».

Алан Уайлдер: *Мартин и Флетч всегда образовывали пару, Флетчер часто действовал как представитель Мартина, в то время как сам Мартин отмалчивался, когда обсуждалось что-то серьезное. Я бы не сказал, что мы с Дэйвом формировали оппозицию — нас больше волновали собственные дела.*

Как несложно понять, отношения в «Depeche Mode» нельзя было назвать гармоничными, а их гастрольное расписание оставалось суровым. Фил Сатклифф в «Q» изобразил мрачную картину: «Они садятся в разные лимузины, используют раздельные гримерки — у Гэана это зловонная, освещаемая свечами берлога, откуда после шоу его об дол банное тело везут обратно в отель».

Дэниел Миллер: Дэйв очень плотно сидел на наркотиках на протяжении всего того тура. Музыканты не общались друг с другом. Мартин и Флетч ехали на концерт в одной машине, Алан в другой, а Дэйв в третьей. Дэйв почти не говорил с остальными участниками группы во время всего тура, а видел их только на сцене. Сойдя с нее, он шел в свою гримерку со свечами и прочим. Алан шел в свою. Это было очень, очень невесело.

29 и 30 июня «Depeche Mode» играли два вечера подряд в парижском «Берси». До концерта во французском Бресте было два свободных дня, и Алан Уайлдер со Стивом Лайоном отправились в «Studio Guillaume Tell» (на логотипе названной в честь Вильгельма Телля студии красовалось яблоко), чтобы ремикшировать песню «Condemnation» для выпуска под названием «Condemnation (Paris Mix)». Ремикс включал дополнительные хип-хоповые барабанные петли и женский госпел-вокал от Хильдии Кэмпбелл и Саманты Смит.

Алан Уайлдер позже развеял слухи о том, что использование двух бэк-вокал исток (которые уже отметились в «Get Right With Me») было встречено неодобрением и группа согласилась пригласить их только из-за настойчивости Флада: «Я не знаю ни о каком неодобрении по отношению к госпел-певицам или любым другим дополнительным музыкантам. В тот момент всем вполне

нравилась идея, и не было никакого противостояния между Фладом и группой — я вообще не думаю, что это он предложил привлечь бэк-вокалисток».

Сингл вышел в Великобритании 13 сентября в семи форматах. На CD и двенадцатидюймовках, выпущенных ограниченным тиражом, были четыре трека — «Condemnation», «Personal Jesus», «Enjoy The Silence» и «Halo», — записанные живьем 4 июня на миланской площадке «Форум». Американским фанатам преподнесли двенадцатидюймовку, а также кассетный и дисковый макси-синглы с тем же парижским ремиксом.

Приняли сингл в двух странах очень по-разному. В то время как в британском чарте он дошел 25 сентября до девятой строчки, в чарт «Billboard» попасть вообще не удалось — такое случилось впервые после «Everything Counts (Live)» в 1989-м. Даже чарт современного рока, где обычно группу поджидала удача, на этот раз разочаровал. «Condemnation» добрался только до 23-го места, выйдя из чарта уже через пять недель. Это был худший результат после песни «Halo» в 1990-м — а ведь она, в отличие от «Condemnation», даже не была выпущена синглом.

Алан Уайлдер: *Как обычно, американский лейбл хотел сделать все по-своему. Так что они настояли, чтобы мы провели целый день на морозе рядом с Чикаго, снимая клип на «One Caress», а в итоге вообще эту песню не выпустили. Занятным в съемках оказался только момент, когда половина тварей, которых снимали в клипе, разбежалась и команде пришлось провести остаток вечера, пытаясь их поймать — что довольно сложно, когда речь идет о таракане!*

«One Caress» с ее клипом от Кевина Керслейка положили на полку, а американцам вместо этого преподнесли «Condemnation» и видео от Антона Корбайна, снятое 28 июля недалеко от Будапешта.

Алан Уайлдер вспоминал об этом пессимистично: «Под холодным дождем Дэйва, принявшего мессианскую позу, вели через поле Саманта Смит и Хильдия Кэмпбелл, в то время как остальных участников группы Антон нарядил монахами, и… ну, давайте просто скажем, что это было не лучшим визуальным опытом „DM“».

Не слишком горячий прием сингла в Штатах мог быть вызван тем, что британская группа вдохновлялась блюзом и черными спиричуэлами, то есть приехала в Тулу со своим самоваром. Другая версия: американские фанаты и так уже успели заслушать песню до дыр в составе «Songs Of Faith And Devotion».

Североамериканский тур тем временем был в разгаре. Газета

«Нью-Йорк таймс» сообщила, что группа оказалась девятой по концертным сборам в Северной Америке между серединой августа и серединой сентября 1993-го, когда они заполучили $327 375 за концерт в Лендовере, штат Мэриленд. За исключением Рода Стюарта, который отхватил $417 057 за шоу в Оттаве, они были единственными британцами, вошедшими в десятку. На первом месте были «Grateful Dead» с прибылью в $1 242 400, полученной в Ричмонде, Огайо. Проведи издание свои подсчеты в 1988-м, «Depeche Mode» переплюнули бы всех с $1 360 193, полученными за выступление 18 июня на «Роуз-боул».

Однако тур не дошел и до середины, когда во время выступления на нью-орлеанском стадионе «Лейкфронт Арена» 8 октября Дэйв Гэан перенес сердечный приступ. «Это произошло на последней песне, — вспоминал певец. — Я в буквальном смысле ничего не слышал, так что сошел со сцены. Что-то непонятное происходило, я не мог дышать, а остальные участники говорили, что надо что-то делать с бисом. В результате Мартин и Алан решили выйти на бис вдвоем, и единственной песней, которую они могли исполнить без подготовки, была „Death's Door“, которую они записали для фильма Вима Вендерса „До самого конца света“. Представьте себе: меня увозят на каталке, и в это время я слышу песню под названием „Смертная дверь“! Тур был совершенно сумасшедшим — сума сошли все. Мы были в пути пятнадцать месяцев, и ты словно в коконе — это как другой мир. А потом тебя увозят на каталке после концерта, и доктор в больнице говорит, что следует до конца тура выступать сидя — мне серьезно так и сказали, потому что мое сердце могло иначе не выдержать… Я посмотрел на менеджера Джонатана Кесслера и сказал: „Нет, я так не могу!“ Так что мы отменили следующий концерт, я один день отдохнул, а затем все продолжилось как раньше».

В следующий раз жертвой стал Мартин Гор, который пережил припадок в «Sunset Marquis Hotel» рядом со знаменитым голливудским бульваром Сансет. «Я ничего не ел. Мы снимали видео за пару дней до того, как это случилось, я сразу после съемок отправился в бар и начал пить. Затем пошел в клуб, встретил парня, который мне кое-что дал, после чего я провел всю ночь на ногах до девяти или десяти часов утра. У нас было совещание группы в полдень, и удалось поспать один час. Затем я встал и понял, что никогда так отвратительно себя не чувствовал. Мне пришлось буквально ползти на эту встречу, там я лежал на полу, просто говоря „да“ или „нет“ — это все, на что я тогда был способен. В какой-то момент я попытался встать — не знаю для чего, потому что во время приступов пропадает память — и стал

биться в судорогах, вызванных алкоголем и наркотиками. Групповые встречи всегда были нервными, но после одного часа сна это просто кошмар!»

Алан Уайлдер: *Никому особо не нравились деловые совещания. Мартин всегда изо всех сил старался их избежать — в основном из-за того, что там обычно случались ссоры по любому поводу, обычно из-за какой-нибудь глупости. Два участника, которые были наиболее склонны к ссорам, к счастью, никогда не применяли кулаки!*

В то время как профессионализм Уайлдера удерживал его от конкретных имен, Гэан не колебался. «Флетч дрался со всеми в „Depeche Mode“, кроме меня, — сказал Дэйв, когда у него брал интервью Гэвин Фрайдей. — Он никогда не пытался меня ударить. Но в последнее время мне кажется, что он и над этим подумывал».

Когда Флетчер увидел припадок Гора, ему стало не до драк: «Мартин просто свалился. Это очень напугало, его надо было срочно везти на „скорой“. Мы подумали: „Ну вот!“ Я был очень расстроен — он мой лучший друг».

Обнаружилось, что у Гора уже был приступ до эпизода в «Sunset Marquis Hotel». «Он случился двумя неделями раньше, но я не знал, потому что был тогда один. Я неожиданно проснулся и не мог сообразить, где нахожусь. Так что, когда это произошло во второй раз, я осознал, что со мной это уже происходило. Это стало для меня серьезным предупреждением». Оглядываясь назад, Гор добавил: «Я уверен, что большую роль в этом сыграл стресс. Мозг был перегружен».

Успешная североамериканская часть тура «Devotional Tour» подошла к концу 26 ноября после пяти аншлаговых выступлений в лос-анджелесском «Форуме», где «Depeche Mode» сыграли в сумме перед 85 000 зрителей. Но впереди были еще выступления за пределами Северной Америки, начиная с Мехико (в 21 000-местном крытом «Паласио-де-лос-Депортес» 3 и 4 декабря) и заканчивая Лондоном (на «Уэмбли-Арене» 16 днями позже).

По мнению Джонни Сигареттса из «NME», стрессы и нагрузки долгого тура были продемонстрированы всем на сцене «Уэмбли»: «Призраки „Spinal Tap“ угрожают появиться уже с того момента, когда Дэйв Гэан мычит первые ноты из-за большого занавеса, на котором видна лишь его большая тень. Тот, кого в „Smash Hits“ когда-то жестоко обозвали „самым уродливым человеком в поп-музыке“, стал теперь стадионным секс-фюрером мрачного рока — как же иначе, если он постоянно трет свою промежность, качает

своим задом и щупает свои соски.

Нельзя не признать, что одно достоинство у „Depeche Mode“ есть. Они никогда не теряли способности сочинить волнующий мотив, „Everything Counts“ заканчивает вечер, напоминая о том, что они еще могут иногда написать содержательный текст. Но это жестокий мир, в котором такие способности не могут стать важнее необоснованных претензий на авангардность, преподнесения музыки с помпой, потрепанного культурного багажа, беспорядка, клишированности и бреда, в которых погрязли эти музыканты. Дьявольская месса на самом деле».

Хотя группа взяла перерыв после завершения 95-концертного «Devotional Tour» в конце 1993-го, в следующем году дорога продолжала их манить.

Выбор синглов не был для группы легким занятием.

Алан Уайлдер: *Обычно мы для начала создавали список тех песен, которые могли бы стать синглами. Например, «Higher Love» с «Songs Of Faith And Devotion» в список попала, но так синглом и не стала. А еще мы расходились во мнениях о том, в каком порядке они должны выходить. Дэйв, например, был уверен, что «Condemnation» надо была сделать первым синглом, но большинство оказалось против. Я хотел, чтобы «Walking In My Shoes» стала вторым синглом, и добился своего, но еще сильнее мне хотелось, чтобы «In Your Room» вышла синглом в оригинальной версии, а этого не произошло. Хороший пример несовершенства демократии: кто-то всегда остается недовольным.*

10 января 1994 года «In Your Room» стала четвертым синглом с «Songs Of Faith And Devotion» — но в ремикшированном виде.

Алан Уайлдер описал оригинальную версию как «еще один трек, который было очень сложно закончить», и, по его словам, это была смесь трех разных версий песни: «Главное достоинство трека заключается в тонких инструментальных слоях — булькающей синтезаторной партии, гипнотическом груве и воодушевляющих струнных, — и с начала до конца он отмечен нарастающим напряжением, удерживающим слушателя. Это ощущение предвкушения разрешалось в страстном тексте третьего куплета — „In your room / Your burning eyes / Cause flames to arise…“[71] — и синхронно с этим музыка повышает напряжение, следуя за энергией ударных, и превращается в заключительные аккорды».

Хотя Уайлдер «решительно сражался за альбомную версию», на сингл попал ремикс Бутча Вига «In Your Room (Zephyr Mix)», в котором песня «Depeche Mode» оказалась, по выражению Гэана,

«полностью избутчена». Он включал дополнительные гитарные партии от музыканта Дуга Эриксона, который в том же году основал вместе с Вигом группу «Garbage».

Алан Уайлдер: *Я оказался в меньшинстве, а большинство было за ремикс продюсера «Nirvana» Бутча Вига, который тогда ходил в гранж-любимцах прессы. К сожалению, как это часто бывало в случае со сторонними ремикшерами, в версии Вига пропало слишком многое из оригинала, и трек потерял своеобразие «Depeche Mode», ему стало не хватать чувственности и мощности.*

Версия «In Your Room» от Вига добралась до восьмого места в британском чарте 22 января. Сингл поступил в продажу в нескольких вариантах, включавших щедро оформленный диджипак, на котором были «In Your Room (Zephyr Mix)» и «In Your Room (Extended Zephyr Mix)» (записанные и сведенные в «Smart Studios», Мэдисон, штат Висконсин), а также концертные записи «Never Let Me Down Again» и «Death's Door» (записанные Дэйвом Портером, сведенные Уайлдером и Стивом Лайоном в дублинской «Windmill Lane»).

В раскладной упаковке диджипака была предусмотрена возможность вставить три другие версии сингла: оригинальное издание, диск с концертными записями и диск с ремиксами. Вся эта красота не помешала «In Your Room (Zephyr Mix)» провалиться в Америке.

Корбайновский клип включал черно-белые образы из предыдущих клипов «Depeche Mode», связанные присутствующей в кадре лампочкой. Эти кадры контрастировали с цветными сценами, в которых участники группы были привязаны к стульям так, что это заставляло вспомнить об электрическом стуле. Не намекал ли Корбайн на возможную смерть «Depeche Mode» или, конкретнее, Дэйва Гэана? Позже он признался, что это было именно так.

Уайлдер мог утешиться тем, что концертная версия «In Your Room» была близка к альбомной. Как написал один наблюдатель в Интернете: «Ее потрясающая мощь была усилена ударными Алана, прочувствованным живым исполнением Дэйва и захватывающим видеорядом Антона, что гарантировало песне статус концертной кульминации».

1981 год. Оригинальный состав «Depeche Mode»: Мартин Гор, Энди Флетчер, Дэйв Гэан, Винс Кларк *(Peter Anderson)*

вверху слева:
Боннигейт, 54, дом Дэйва Гэана *(Jonathan Miller)*
вверху справа:
Минченс, 59, дом Винса Мартина и место проведения первых репетиций «Composition Of Sound» *(Jonathan Miller)*
слева:
Вулмер Грин, 101, дом Энди Флетчера *(Jonathan Miller)*
внизу:
Школа Вудлендс, Бэзилдон. Здесь состоялась та самая репетиция «Composition Of Sound», благодаря которой к группе присоединился Дэйв Гэан *(Jonathan Miller)*

Пятая бригада мальчиков, ок. 1969. Винс Кларк — третий справа в третьем ряду, Энди Флетчер — третий слева в первом ряду *(Chris Sheppard)*

Школа Святого Николая, в которой состоялось первое выступление «Composition Of Sound» с Дэйвом Гэаном 14 июня 1980 *(Jonathan Miller)*

Фанат Гэри Ньюмана Роб Аллен (Роберт Марлоу) и Деб Манн (Данахей) *(Deb Mann)*

Дэйв Гэан с будущей женой Джо Фокс, 1981 *(Deb Mann)*

Деб Манн (Данахей), девушка Винса Кларка и основательница первого фан-клуба «Depeche Mode», 1981 *(Deb Mann)*

«Norman & The Worms», ок. 1979.
Мартин Гор, Фил Бердетт

Плакат работы брата Винса Кларка, Родни, рекламирующий второй концерт «Composition Of Sound» с Гэаном в «Топ-Алекс» *(Rob Andrews)*

Энди Флетчер и Винс Кларк с гордостью демонстрируют второй сингл «Depeche Mode», «New Life», разошедшийся полумиллионным тиражом

Винс Кларк, 1981
(Deb Mann)

Энди Флетчер в клубе «Фликс»
в Дартфорде, 25 мая 1981 *(Deb Mann)*

Мартин Гор. Зачатки пристрастия к оголению. «Top Of The Pops», 1981. *(Deb Mann)*

Дэйв Гэан в клубе «Фликс» в Дартфорде, 25 мая 1981 *(Deb Mann)*

Дэниел Миллер, ок. 1981

Эрик Редклифф, бывший владелец «Blackwing Studios», где «Depeche Mode» записали первые синглы и два альбома *(Deb Mann)*

За сценой «Top Of The Pops», 1981. Винс Кларк еще не ушел из группы
(Harry Goodwin)

После ухода Винса, начало 1982. Слева направо: Гэан, Гор, Флетчер

Снова вчетвером, ок. 1985. Слева направо: Мартин Гор, Энди Флетчер, Алан Уайлдер, Дэйв Гэан *(LFI)*

«Depeche Mode», ок. 1983. Алан Уайлдер демонстрирует фирменную прическу
(LFI)

«Yazoo», ок. 1982. Элисон «Альф» Мойет, Винс Кларк
(LFI)

Алан Уайлдер, ок. 1985
(LFI)

Энди Флетчер со свежеосветленной шевелюрой, ок. 1985 *(LFI)*

Мартин Гор на пике увлечения кожаной одеждой, ок. 1985 *(LFI)*

Дэйв Гэан с фирменной восьмидесятнической прической, ок. 1985 *(LFI)*

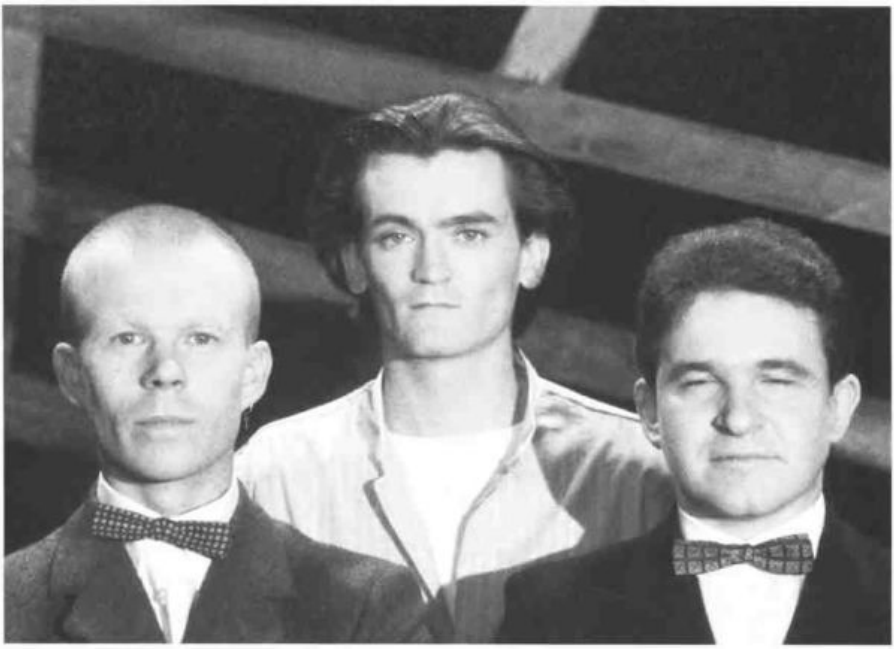
Мартин Гор, ок. 1983
(LFI)

К концу 1983 года в Европе и особенно в Германии «Depeche Mode» уже собирали десятки тысяч зрителей *(LFI)*

Сценическое оформление, разработанное Джейн Спирс
для «Black Celebration Tour», 1986 *(Rex)*

Мартин Гор, ок. 1985
(SIN)

«Depeche Mode», ок. 1985. Алан Уайлдер: «Мне никогда не нравилось, что Мартин одевается как девчонка» *(Eric Watson)*



«The Assembly», 1983. Кларк, Шарки и Эрик Редклифф выпустили лишь один сингл, «Never, Never» *(LFI)*

«Erasure», дуэт Винса Кларка и Энди Белла, ок. 1985
(LFI)

В период с 1983 по 1986 год «Depeche Mode» записали в «Hansa Tonstudios» три альбома *(Redferns)*

К концу восьмидесятых «Depeche Mode» завоевали Америку
(Rex)

«Depeche Mode», ок. 1988
(LFI)

«Depeche Mode» без Алана Уайлдера, ок. 1997
(LFI)

Пресс-конференция в Лос-Анджелесе, посвященная выходу фильма и концертного альбома «101», 17 апреля 1989 *(LFI)*

Пресс-конференция, посвященная окончанию «World Violation Tour», 6 августа 1990

Дэйв Гэан в своей стихии, 1990
(SIN)

Мартин Гор и «The Cure» в Нью-Йорке
(WireImage)

Дэйв Гэан периода «Devotional/Exotic tour»
(Redferns)

Дэйв Гэан, едва не погибший от передозировки наркотиками, на выходе из окружного полицейского участка Западного Голливуда, 28 мая 1996 *(Splash)*

Мартин Гор, Дэйв Гэан и Энди Флетчер объявляют о начале «The Singles Tour», первого масштабного турне «Depeche Mode» втроем, 20 апреля 1998, Кельн *(Rex)*

Билли Корган из «The Smashing Pumpkins» и «Depeche Mode» на рождественской вечеринке радиостанции «KROQ», 12 декабря 1998, Лос-Анджелес *(LFI)*

Винс Кларк в собственной студии звукозаписи «37B» в графстве Суррей *(Retna)*

Мартин Гор во время тура в поддержку
сольного альбома «Counterfeit 2», 2003

Дэйв Гэан во время записи сольного альбома «Paper Monsters», 2003
(Retna)

Двадцать один год спустя. «Depeche Mode» получают «Q Innovation Award» — «за креативность, изобретательность и смелость». 22 октября 2002, Лондон *(Rex)*

Рождественский отдых работоголика Алана Уайлдера был

заметно короче, чем у его коллег. 9 февраля 1994-го «Depeche Mode» отправлялись в 28-концертный тур по «остальному миру» (Южной Африке, Австралии, Дальнему Востоку и Южной Америке), заканчивающийся 16 апреля в мексиканском Монтерее. Поскольку концерты там проходили в более светлое время года, шоу «Devotional Tour» надо было переделать. Впечатляющие «гром и молния» перед «Higher Love», использовавшие сумерки (при выступлении на открытых площадках), сменились на бурное техновступление, переходящее в более динамичную версию «Rush» с живыми ударными.

Радикально переработанная «трип-хоповая» версия «I Want You Now» (с «Music For The Masses») также попала в сет-лист. «Она была записана в миланской студии во время трехнедельной сессии в январе 1994-го, прямо перед „Exotic Tour“, — рассказал Алан Уайлдер. — Присутствовали только я, Стив Лайон и Дэрил Бамонт. Там же было сделано техновступление к „Rush“ и некоторые другие вещи. Остальные участники группы впервые услышали новую версию „I Want You Now“ и прочие нововведения уже на сцене».

«Exotic Tour» тоже не обошелся без проблем. Первый визит «Depeche Mode» в Южно-Африканскую Республику (в рамках которого в Йоханнесбурге выступили семь раз, а в Кейптауне и Дурбане по два), длившийся с 9 по 26 февраля 1994-го, некоторым запомнился надолго.

Алан Уайлдер: *В пути у каждого участника был большой шкаф на колесиках, в котором были сценические наряды и большая часть личной одежды. Когда мы были в ЮАР, мой шкаф был похищен, и, учитывая, что здание надежно заперто и охранялось, мы пришли к выводу, что грабитель был среди персонала. Я потерял одежду примерно на £10 000, некоторые очень личные вещи и, конечно, большинство сценических нарядов. Порадовал только чек от страховой компании, дававший повод пойти и тратить, тратить, тратить деньги!*

Но это пережить было довольно легко, а вот физическую боль, которая привела к госпитализации в ЮАР, Уайлдер терпел с трудом… Причиной оказались камни в почках, без сомнения — результат алкогольных излишеств в туре. Однако позже на вопрос, прекратил ли он из-за этого пить, Уайлдер ответил: «Нет! Лучше уж я умру от камней в почках, чем сойду с ума без хорошей компании!»

«Депеши» направились в Сингапур, чтобы дать там единственный стадионный концерт 1 марта. На вопрос, не возникло ли у музыкантов проблем с таможенниками в связи с наркотиками, Уайлдер отшутился: «Нет, они смогли принести

нам все наркотики, которые мы попросили». Когда в ответ заметили, что в Сингапуре за хранение героина положена смертная казнь, улыбка сползла с его лица: «А я об этом и не знал».

Следующей в списке стояла солнечная Австралия, где «моды» посетили с концертами все главные города (Перт, Аделаиду, Мельбурн, Брисбен и Сидней). 16 марта «Depeche Mode» уже были в Гонконге.

Энди Флетчер: *Питер Гэбриел сыграл там неделей раньше, и 80 процентов его аудитории составляли европейцы. Мы собрали в три раза больше людей, и 98 процентов из них были китайцами. Наши записи хорошо продаются в Индии и тому подобных местах, Южной Африке и Южной Америке — а также, разумеется, в Восточной Европе, где нас просто обожают. Это достижение.*

Несмотря на позитивный настрой Флетчера, периодические схватки с депрессией заставили его покинуть «Exotic Tour» после двух выступлений в Гонолулу (25 и 26 марта). Оставшись втроем, музыканты решили не просто отправиться на шесть заключительных концертов «Exotic Tour» в Южную Америку, а еще и дать 35 дополнительных концертов в Северной. «Да, мне повторно заезжать в Америку не хотелось», — признал Энди Флетчер.

Отправить Энди домой потребовали от Гора Гэан и Уайлдер. «Это было очень сложно, — вспоминал Гор. — Энди был моим лучшим другом с двенадцати лет, но для двух других участников он стал невыносим. Я утешился мыслью, что самому Энди будет лучше дома под надзором специалистов».

Дэйв Гэан: *Флетчер часто отсутствовал, пытаясь позаботиться о себе, а я пропадал, занимаясь кое-чем другим. Он часто отсутствовал во время «Devotional Tour» и продолжил исчезать во время «Exotic». Ну да, временами ему приходилось трудно.*

Энди Флетчер: *У меня был нервный срыв, когда мы записывали альбом «Songs Of Faith And Devotion». А затем сразу отправились в тур, и это был очень длинный тур, очень нервный. Он продолжался, продолжался, продолжался, а потом они взяли и решили поехать в дополнительный американский тур, и я не согласился с этим, сказав, что это ошибка, что это повредит нашей карьере. Мне просто нужен был отдых, так что я решил в этот тур не отправляться. Жаль, что они поступили иначе, но они тогда все действовали заодно.*

По мнению Дэниела Миллера, проблемы «Depeche Mode» выходили за рамки одной лишь депрессии Флетчера: «Флетчеру было сложно, у него были личные проблемы — но у них всех там

были проблемы. Я был страшно обеспокоен. Когда дело дошло до еще одного американского тура, я попытался вмешаться — к сожалению, как мне приходится признать, безрезультатно. Но я занял твердую позицию и сказал: „По-моему, вам не следует этого делать. Вам ни в коем случае нельзя продолжать тур. Это очень опасно для некоторых, и в этом нет смысла“».

По словам Уайлдера, смысл был простым: «Я думаю, что дело было в финансовых соображениях… Мне в голову приходит не так много других причин, по которым такое сделаешь. Я думаю, если все взвесить, то благоразумным решением было бы сказать „Не так уж нам нужна эта Америка, давайте остановимся“.

Во время „Devotional Tour“ для перелетов в пределах США и Европы мы нанимали частный самолет, который перевозил примерно 15 пассажиров. Мы использовали коммерческие рейсы для больших перемещений — группа обычно летела бизнес-классом (иногда авиакомпания сама меняла бизнес-класс на первый). В Южной Америке мы наняли самолет для перевозки и окружения группы, и персонала, и вещей. В большинстве случаев главное преимущество чартерных рейсов — в США, например — в том, что можешь на своей машине подъехать прямо к самолету, а затем, когда приземляешься, тебя там уже ждет другая машина».

Снимать целые этажи в отелях и арендовать самолеты стоило группе немалых денег.

Алан Уайлдер: *Гастроли — масштабный бизнес. Одной только атрибутикой можно сколотить небольшое состояние, так что финансовые выгоды длинного тура очень заманчивы — чем дольше группа в пути, тем проще зарабатывать деньги. Но, конечно, мы в курсе, как затяжные туры могут сказываться на отдельных людях.*

Кроме эффектов затяжного тура, отрыв Гэана от реальности усугублялся еще и его наркозависимостью.

Алан Уайлдер: Конечно, все были в курсе его состояния, но наркоманов безумно трудно вытащить, если они сами сильно этого не захотят. А тогда Дэйв этого не хотел, так что любые слова, обращенные к нему, были как об стенку горох.

Утверждалось, что именно Уайлдер был главным зачинщиком продолжения тура после южноамериканских концертов. «На самом деле это Дэйв хотел продолжать, а остальные просто не возражали… Концерты прошли в США и Канаде, потому что там больше мест для выступлений и возможны разные виды шоу, с разными зрителями — в зависимости от времени года. Например, первый штатовский заход (в „Devotional Tour“) был зимой и на закрытых площадках, а второй (после „Exotic Tour“) был сосредоточен на летних

открытых площадках».

Энди Флетчер: *Алан особенно хотел устроить продолжение тура, что вызывает во мне подозрения. Возможно, он хотел «подоить» группу напоследок, потому что уже знал, что уйдет из нее. Я не знаю, согласится ли он сам с этим, но так я теперь считаю, оглядываясь на произошедшее. Он воспринимал это как последний тур и думал, что группа после этого тоже прекратит существование.*

Как и можно было предположить, Уайлдер категорично возражает: «Я не воспринимал это как последний тур, а группу я решил покинуть только восемнадцатью месяцами позже».

В июне 1996-го «Сандей таймс» написала, что Энди Флетчер «…покинул „Exotic Tour“ якобы для того, чтобы присутствовать при рождении своего ребенка. Но, по словам некоторых приближенных к группе людей, на самом деле он сбежал из-за нервного срыва».

Второй ребенок Флетчера, Джозеф, родился 22 июня 1994-го, когда дополнительный американский тур дошел примерно до середины, но Флетчер и сам в итоге признал, что у него был нервный срыв, назвав «стресс и напряженность работы без перерывов и выходных» главной причиной.

Старый приятель «Depeche Mode» отважно вызвался выходить на сцену вместо Флетчера.

Алан Уайлдер: *В то время как остальные загорали на пляже и наслаждались заслуженным отдыхом, мы с Дэрилом Бомонтом провели неделю в гостиничном номере на Гавайях, где он разучил со мной весь сет. Дэрил отлично играл весь остаток тура — это здорово, ведь до того он за всю свою жизнь к клавишам практически не прикасался.*

Комментарии Уайлдера были не в пользу способностей Флетчера, что добавляло веса слухам о недостатке музыкальных способностей как об истинной причине его депрессии.

Глава XXVII
Снова втроем

Мое решение покинуть группу пришло во время записи альбома «Songs Of Faith And Devotion» — а именно, во время первых сессий — я подумал: «Это не приносит удовольствия, мне не нравится это делать».

Алан Уайлдер, 2001

Путешествие по Южной Америке обошлось без печальных происшествий. Повод написать что-то у прессы появился только в тот день, когда было объявлено, что в 11-недельном североамериканском продолжении «Exotic Tour» разогревать группу будут «Primal Scream». Учитывая их репутацию дикарей, такое решение могло быть расценено как самоубийственный шаг со стороны «Depeche Mode», поскольку дела с наркозависимостью Гэана не стали лучше. И гастрольный психиатр за $4000 в неделю не помог.

Мартин Гор: *Попытка пригласить специалиста не сработала, потому что к нему ходил один Флетч, а остальные туда даже не заглядывали. Спустя шесть недель мы отказались от его услуг.*

Алан Уайлдер: *Дэйв очень сильно настаивал, чтобы мы взяли с собой в тур этих «Primal Scream» — понятия не имею почему! Я чувствовал, что это добром не кончится, но не стал возражать. К тому моменту у меня уже опустились руки, я просто хотел дожить до последнего концерта.*

Гэан и впрямь был впечатлен «Primal Scream»: «Я настоял на этом! Я полюбил их позицию и альбом, который они тогда записали, — „Give Out But Don't Give Up“. Я хотел, чтобы мы могли быть настолько же свободными».

Фил Сатклифф резюмировал в «Q»: «В завершающем американском туре Гэан выпросил место разогревающей группы для своих обожаемых „Primal Scream“. Но, как утверждают, „скримы“ оказались так потрясены уровнем излишеств В „Depeche Mode“, что решили сами избавиться от всего этого, и их грядущий альбом был записан без порошков, таблеток и косяков».

Слова Фила отчасти были подтверждены Энди Флетчером: «Я был в клинике во время тура с „Primal Scream“, но думаю, что совместный тур мог испортить скорее „праймалов“, чем

„депешей“. Вряд ли „Primal Scream“ осознавали, в каком состоянии к тому моменту мы находились. Думаю, они оказались шокированы! Большая продолжительность того тура была ошибкой».

Уайлдер (в отличие от Флетчера, присутствовавший в туре) тоже поделился мыслями. «Ну, немножко вонючие, особенно этот Бобби Гиллеспи, — пошутил он. — Честно говоря, я не много времени провел с ними, так что о них как личностях судить не могу. С ними активнее всего тусовались Дэйв и Дэрил, но общение обычно сводилось к пьянкам в гостиничном номере. Я предпочитал выбираться на улицу после концерта».

Мартин Гор: *Больше всего писали про период с «Primal Scream». Да, мы не были ангелами, но это не было и полностью вышедшей из-под контроля оргией. Мы бы попросту не выжили, если бы все обстояло так, как все это описывают.*

Эндрю Перри из журнала «Select» путешествовал с «Primal Scream» и видел проблему с самого начала. «Гэан явно благоговеет перед ними, но сами „скримы“ были в полном раздрае с того самого момента, как присоединились к туру в Калифорнии. Они только что отыграли три недели в Британии и были вымотанными. Когда они приземлились в Сан-Франциско, тут же возникли сложности с таможенниками, которые решили, что у них обязательно должны быть наркотики, потому что они — рок-группа. А им уже тем вечером, 12 мая, надо было выступать в Сакраменто».

Однако Дэйв Гэан не оказался разочарован «Primal Scream»: «Мы здорово повеселились. Они постоянно болтались у меня в гримерке».

Несложно догадаться почему. «Это было замечательно, — продолжал Гэан. — Перед концертом ко мне стучались или Эндрю Инне, или Роберт „Троб“ Янг, или Бобби Гиллеспи: „А у тя есть снюхать, мистер Джи? Нимагу прям сегодня, весь день „Jack Daniels“ пил. Мне просто снюхать надо, мистер Джи“. И, конечно, я предоставлял им желаемое. Бобби меня насквозь видел, а я, кажется, видел его. Он производит впечатление тощего болвана, но он очень умный, сообразительный парень. Бобби очень хорошо управлялся с веществами: он знал, где остановиться. А я — нет. Я не понимал, что больше никто так далеко не заходит. И „скримы“ это показали».

«Я не был тогда наркошей», — сказал Бобби Гиллеспи «Гардиан».

Так или иначе, но через две недели после своего появления гитарист «праймалов» по прозвищу Троб сумел не поладить с законом, едва избежав обвинения в непристойном обнажении

после купания голым в реке Сан-Антонио с тремя людьми из своего гастрольного персонала. «Они угрожали предъявить мне обвинение, но ограничились предупреждением, — сказал он тогда. — Я на следующий день пожалел об этом. Наверное, это все из-за алкоголя произошло».

Спустя шесть лет «Select» писал об этом так: «В кошмарных американских гастролях на разогреве у „Depeche Mode“ в небольшом балтиморском клубе „8 By 6“ Мартин Даффи заявился на саундчек вдрызг пьяным, щеголяя парой сломанных пальцев и необъяснимым знаком „никаких боевых искусств“ на шее. Несмотря на этот знак, Троб неожиданно напал на Даффи, пытаясь размозжить голову клавишника своей гитарой, и в течение часа или двух группа официально считалась распавшейся».

В общем-то, гастрольная жизнь «депешей» и «праймалов» выглядела какой угодно, только не скучной. Побывав за кулисами на концертах в нью-йоркском «Джонс Бич Амфитеатр» 16 и 17 июня, Перри написал следующий текст: «Гэан тогда был в своем обычном состоянии, вокруг него вились какие-то дурные американские рок-цыпочки, все в сетчатых колготках и на шпильках, неспособные даже помаду ровно нанести. У группы среди персонала был человек, который каждый вечер выбирал 15 или 20 самых симпатичных зрительниц, а затем приглашал их за сцену — очевидно, для удовлетворения желаний группы».

«„Primal Scream“ всегда таскали с собой записи, а в гримерке у них была пара дек, — продолжил Перри, — так что люди танцевали, а Дэйв Гэан сидел в центре комнаты в кресле, нюхая кокаин с пугающей частотой. Неожиданно он осознал, что я журналист, указал на меня, и один из его лакеев подвел меня к нему. Мне надо было встать на колени рядом с его креслом, чтобы он мог со мной поговорить. Он начал бормотать о том, что люди его не понимают, но затем его настроение резко изменилось, он сказал „Я тебя прокляну!“ — и в следующий момент укусил меня за шею! Затем он начал орать, и все смотрели, как он вскочил, выбежал и хлопнул дверью, продолжая выкрикивать проклятия в мой адрес. Я решил было, что он совсем съехал с катушек, но затем, на сцене, он был полностью собран и профессионален».

Алан Уайлдер: *В целом, перед концертом никто не позволял себе излишеств. Я не знаю точно, в каком состоянии был Дэйв перед концертами того тура, но он всегда был способен отлично выступать.*

Как же сам «Дракула» отреагировал на впечатления Перри? «Мне казалось, что мы хорошо провели время перед нью-

йоркским концертом. Я прочитал в его тексте, что укусил его, но сам не помню, чтобы такое делал. Тогда я мог считать себя вампиром, это меня увлекало. Даже кровать, в которой я спал в Лос-Анджелесе, была в форме гроба — большая двуспальная кровать в форме гроба!»

Алан Уайлдер: *Мифы о «Devotional Tour» теперь вырвались из-под контроля. На самом деле это был не более «рок-н-ролльный» тур «Depeche Mode», чем любой из многих других, — просто он оказался длиннее.*

В большинстве историй есть доля правды, каждый из нас удовлетворял собственные желания — порой с разрушительными последствиями. Там были инциденты вроде неудачных перелетов и драк, что создавало напряжение, но в настолько продолжительном туре напряжения не избежать.

Плохой перелет, о котором зашла речь, случился во время небольшого перерыва.

Алан Уайлдер: *Мы с Мартином летели из Далласа к Карибскому морю, когда примерно через двадцать минут после взлета раздался громкий хлопок и, кажется, были поданы кислородные маски. Не обошлось без паники, и стюардессы, в слезах обнимающие друг друга, не помогали почувствовать себя увереннее. Пилоту пришлось развернуться, и мы провели кошмарные двадцать минут, пока самолет пытался вернуться в Даллас. Позже мы узнали из надежного источника, что, набери мы нужную высоту, поломка стала бы крупной аварией! После посадки мы мертвецки напились прямо в аэропорту.*

Проведя из пятнадцати последних месяцев тринадцать в изматывающих турах «Devotional» и «Exotic», «Depeche Mode» завершили их концертом на площадке «Дир Крик Мьюзик Центр» в Индианаполисе 8 июля, выступив за время туров в сумме примерно перед двумя миллионами зрителей.

Алан Уайлдер: *Несмотря на всю фигню, было и много отличных моментов!*

Отличное время, несомненно, провели и посетители вечеринки по случаю окончания тура, устроенной в детройтском «Сент-Эндрюс-Холле». Как сказал Алан Уайлдер: «Она соответствовала той репутации, которая сложилась у группы, — по крайней мере, стандартным требованиям „Depeche Mode“: там были полуобнаженные девушки, стриптизерши и Мартин в женской одежде».

Не было там только Дэйва Гэана, который довел свой стейдж-дайвинг до логического предела. Совершив 12-футовый прыжок со сцены в Индианаполисе, он врезался в стулья, прикрепленные

к бетонному полу, и вновь оказался в больнице, на этот раз с двумя вызывавшими мучительную боль сломанными ребрами и внутренним кровотечением. Правда, певец еще некоторое время не чувствовал физической боли, потому что в момент прыжка был пьян. Несмотря на советы врачей, Гэан решил лечиться по-своему, самостоятельно выписался из больницы, снял маленькую калифорнийскую хижину на озере Тахо с женой Терезой и в течение трех недель жил там.

Уайлдер вспомнил некоторые приколы последнего концерта: «Джез Уэбб — гитарный техник — вылез, к моему удивлению, из рояля во время „Somebody“. Устраивать розыгрыши во время „зеленого“ концерта стало в рок-н-ролле традицией. А гастрольный менеджер Энди Фрэнке, переодевшись женщиной, вышел на сцену в качестве бэк-вокалистки. Еще мы любим сыпать тальк на барабаны, выходить на сцену в роли уборщицы с метлой в кульминационный момент выступления Дэйва, показывать голый зад сбоку сцены — ох, как мы веселились».

Однако тур закончился, и Дэйв Гэан загрустил. «Мне очень нравился тур после выхода „Songs Of Faith And Devotion“. Было в кайф: „Я это делаю, черт возьми! И никто меня не может остановить!“ У меня ушло несколько лет, чтобы окончательно отойти от этого».

Тем временем в Англии приятель Энди Флетчера привез его обратно в «The Priory». Укрывшись в отдельной комнате, Флетчер, по-видимому, убедил себя, что Дэйв Гэан был дьяволом, собирающимся прийти за ним. Приятель попытался его успокоить, распахнув занавески, но тут, словно по заказу, раздался удар грома. «Это он! Это Дэйв!» — вскричал Энди.

Воспоминания самого Флетчера, понятно, более осторожные: «Вернувшись домой, я отправился в клинику на четыре недели. Я пришел в норму, занявшись йогой, релаксацией. Думаю, теперь я куда сильнее. Надеюсь, такое больше не повторится».

Пока Флетчер восстанавливал силы. Гор занялся приготовлениями к свадьбе с Сюзанн Буавер, состоявшейся 27 августа. Вездесущий Рик Скай передал слова одного из гостей: «Прием был щедрым, шампанское лилось рекой».

Гэан, как утверждают, приплелся на церемонию уже следующим утром, в сопровождении участников «Primal Scream», с которыми джемовал на фестивале «Reading». Дела у него тогда шли неважно. «Тереза решила, что хочет завести ребенка, — сказал он „Q“. — Я сказал: „Тереза, мы же наркоманы!“ Не будем себя дурачить: если ты наркоман, ты не можешь нормально ходить в туалет, кончать, ничего не можешь. Все эти функции

организма перестают работать. Ты находишься в этом вялом теле, ты словно в раковине. Тереза этого не поняла».

Энди и Грейн построили роскошную дачу на лесистом острове Темзы, чем Энди остался очень доволен: «Мы рассматривали самые разные варианты, но лишь по чистой случайности решили посмотреть на то, что риэлторы описали как „жилище на острове Темзы, нуждающееся в ремонте“. На самом деле мы обнаружили скорее лачугу, подлежащую снесению. Однако это место было идеальным. Мы влюбились в него и решили приобрести. У нас один из лучших видов на Темзу, и это идеальное место для рыбалки, которую я люблю».

Грейн Флетчер: «*Наша изначальная задумка столкнулась с ограничениями. К сожалению, нам запретили достраивать второй этаж и увеличивать размеры здания больше чем на десять процентов».*

Уайлдер тем временем решил развеяться после тура, прокатившись по горам Шотландии, сопровождала его Хеп Сесса. То, что задумывалось как отдых, превратилось в кошмар, — а с ужасного полета прошло всего несколько недель. «Melody Maker» описал это так: «Алан Уайлдер из „Depeche Mode“ едва избежал смерти, когда самолет Королевских военно-воздушных сил „Tornado“ разбился в холмах в шотландском графстве Перт 1 сентября, убив двух членов экипажа. На Уайлдера посыпались осколки, оказавшиеся раскиданными по дороге „A85“, — самолет упал в двухстах ярдах от его автомобиля с открытым верхом».

Уайлдер дал собственное детальное описание события, которое журнал напечатал целиком: «Когда я приблизился к крутому изгибу дороги, из-за спины донесся шум „Tornado“, и, посмотрев вверх, я увидел днище самолета не более чем в 50 футах над собой. Через долю секунды самолет разбился рядом с дорогой примерно в 200 ярдах впереди. Очевидно, его скорость составляла примерно 400 миль в час.

Свернув с дороги к ферме, я услышал звук удара и увидел громадный взрыв, дым и осколки которого меня чуть не поглотили.

Другой свидетель бежал вызывать полицию, а я проехал за поворот к месту события. В то же время частицы угля и всего остального начали падать дождем на мою машину с открытым верхом.

За поворотом части тел мертвых пилотов были отчетливо видны на дороге — части ремня безопасности с кишками на нем, много крови. Также был парашют, в воздухе сильно пахло топливом.

Когда прибыла полиция, я решил уехать с места события, так

как больше ничего не мог сделать, а вокруг уже было много других машин. Только в этот момент я понял, что чудом спасся. Я бы точно был убит или, что еще хуже, страшно искалечен, случись катастрофа на десять секунд позже.

Невероятно то, что такое происходит в одном случае из миллиарда, а я оказался именно там и в то время».

Несколькими годами спустя Уайлдер по-прежнему находился под впечатлением своего близкого знакомства со смертью. «Я не стал религиозен, и в корне это мою жизнь не изменило, но свой след оставило. Больше всего мне запомнилось, насколько сюрреалистично это было. Меня поразило то, что мгновенная трагедия тут же продолжилась банальностью обычной жизни. Два мертвых пилота были размазаны по дороге, светило солнце, пели птицы, и не звучало никакой специальной музыки».

Кроме всего прочего, Уайлдер серьезно засомневался в том, стоит ли ему оставаться участником «Depeche Mode», и вынашивал некоторое время свои сомнения. К 1 июня 1995 года — когда ему исполнилось 36 лет — Уайлдер принял решение. Он решил уйти.

Алан Уайлдер: *Я устроил встречу в нашем лондонском офисе, чтобы сказать об этом Мартину с Флетчем, а затем я послал факс Дэйву в Лос-Анджелес — после нескольких попыток до него дозвониться. Я не получил прямого ответа от Дэйва, но он послал нам с Хеп большой букет цветов, когда в 1996-м у нас родилась Пэрис Уайлдер. Уверен, что он отлично понимает, почему я ушел, и он повел себя как джентльмен.*

Реакция других участников группы, присутствовавших на той судьбоносной лондонской встрече, последовала быстрее. Сам Алан Уайлдер описывает ее так: «Мартин пожал мою руку, выглядя немного растерянным, а Флетч занял оборонительную позицию и, кажется, воспринял это как что-то личное — я не понимаю почему, так как я ни на кого не клеветал».

Флетчер рассказывал несколько иначе: «У нас была встреча — у меня, Мартина и него, — и он сообщил об этом. Мы попросту спросили: „Ой, а почему?“ Мы не пытались его переубедить».

В тот же день Уайлдер объяснил прессе свое намерение покинуть «Depeche Mode» с помощью развернутого заявления: «В связи с возросшей неудовлетворенностью внутренними взаимоотношениями и работой группы, с некоторым сожалением я вынужден разойтись с „Depeche Mode“. Мое решение оставить группу не было легким — особенно учитывая, что наши последние альбомы свидетельствовали о полной реализации потенциала „Depeche Mode“.

С момента прихода в группу в 1982-м я старался быть полностью вовлеченным в дела группы и приверженным ей, отдавать ей все силы. Я предлагал это добровольно, несмотря на постоянную неравномерность в распределении работы.

Хотя я верю, что наша музыка со временем стала лучше, сам наш союз при этом ухудшился до того уровня, когда я перестал чувствовать, что цель оправдывает средства. Не хочу ни на кого клеветать — достаточно сказать, что отношения стали очень натянутыми, все более разочаровывающими и в итоге, в определенных ситуациях, невыносимыми.

С учетом этих обстоятельств у меня нет иного выбора, кроме как покинуть группу. Мне кажется предпочтительным уйти на относительном пике, и, так как я по-прежнему очень люблю музыку, меня захватывают перспективы новых проектов.

Остальные участники группы располагают моей поддержкой и впредь».

Поскольку «Depeche Mode» в тот момент были разбросаны по миру, вместо них собственное заявление сделал лейбл «Mute»: «Нам очень жаль сообщать вам, что Алан Уайлдер решил покинуть „Depeche Mode“ после 13 лет в группе. У остальных участников нет планов по замене Алана, а Мартин сейчас пишет новый материал. Мартин, Дэйв и Флетч собираются продолжать работу в качестве „Depeche Mode“».

Вспоминая позже свой уход из группы, Уайлдер сказал: «Я не думаю, что кто-либо из участников группы осознавал, что я собираюсь уйти, а если они и понимали, то вряд ли считали, что я на это решусь…

Преимущество заявления в том, что это хороший способ закрыть тему. У меня нет желания дальше углубляться в то, что там сказано. Достаточно сказать, что ситуация всегда не так проста, как кажется со стороны.

Вероятно, мое заявление не всем пришлось по нраву, но мне хотелось кратко резюмировать некоторые из причин моего ухода, а не давать прессе возможности решать самой, потому что она неизбежно сделала бы неправильные выводы».

Флетчер сделал свои собственные краткосрочные выводы: «Я лично считаю, что он думал, что больше не будет записано ни одного альбома „Depeche Mode“. Ну, конечно, состояние Дэйва в тот момент… мы в любой момент могли получить сообщение о том, что он мертв».

Уайлдер не согласился с мнением бывшего компаньона: «Многие считают, что я покинул группу из-за очевидных проблем Дэйва, но дело не в этом. Впрочем, я действительно думал, что возможность дальнейшего существования „DM“ зависела от того,

сумеет ли Дэйв уладить свои проблемы, а в тот момент было непохоже, что сумеет».

Энди Флетчер: *Если читать между строк, думаю, он считал, что первым бежит с тонущего корабля. Он также не сказал ничего хорошего о нас с Мартином.*

«Когда Алан ушел из группы, он настаивал на большом заявлении для прессы, — ворчал Гор, разговаривая с Китом Кэмероном из „NME“ в 1997-м. — Одним из его главных пунктов было то, что объем работы был распределен несправедливо. Пусть это было так, но это же было его собственным решением, потому что он хотел держать все под своим контролем. Если работа распределялась несправедливо, то сделал так именно он сам».

Когда в том же интервью был задан вопрос, продолжали ли «Depeche Mode» контактировать с Уайлдером, Флетчер пытался сказать, что они его толком не видели даже тогда, когда он еще входил в группу, но фразу прервал на полуслове Гор: «Я не думаю, что нам стоит начинать переругиваться с Аланом, потому что он был важной частью группы, вносил большой вклад и помогал принять многие решения».

Однако, хотя Гор и пытался смягчить ситуацию, сам он обозвал Уайлдера «мизантропом».

Алан Уайлдер: *Ну, в этом есть доля правды, но думаю, что «мизантроп» — это все-таки слишком резко. Я не располагаю армией так называемых друзей, потому что я не выношу дураков, и у меня нет такой неуверенности в себе, которая требовала бы свиты льстецов. Я очень разборчив в том, с кем я хочу общаться.*

Подозреваю, Мартин имел в виду, что я циничен и саркастичен, что во многом верно. Я понимаю, насколько легко плыть по течению интервью и говорить вещи, которых на самом деле не думаешь. Я также знаю, что журналисты могут неверно трактовать или специально искажать слова, так что не обращаю особого внимания на все, что было сказано.

К уже сказанному Флетчер добавил: «Мы ни разу с ним не общались после той встречи, а с тех пор прошло два года. Алан не был участником „Depeche Mode“, когда группа появилась. Он стал, благодаря нашей любезности, постоянным участником после того, как был временно нанятым музыкантом, и он решил уйти. Если бы решил уйти я, Мартин или Дэйв, это могло бы означать конец „DM“, потому что в нас изначальный дух группы».

Гэан тоже прокомментировал уход Уайлдера: «Заявлять такое, может быть, самонадеянно с моей стороны, но я думаю, что произошедшее с Аланом во время создания „Songs Of Faith And Devotion“ предопределило его решение. Думаю, тогда возникали очень нехорошие ощущения, и Алану было в течение долгого

времени неуютно из-за того, как все происходило».

Предположение Гэана было частично верным.

Алан Уайлдер: *Мадридские сессии к «Songs Of Faith And Devotion» дали мне понять, что я не получал достаточного удовольствия от жизни в группе, чтобы за нее цепляться. Особенно учитывая, что у меня не было ощущения, что я еще чего-то могу достичь в ее границах. Мне нужны были перемены, я хотел делать что-то новое.*

Мартин Гор: *Не могу сказать, что я был удивлен, потому что во время записи «Songs Of Faith And Devotion» бывали моменты, когда он был явно не слишком радостным, и в туре он тоже не был счастлив. Одной из главных проблем было то, что он не ладил с Энди, — я уверен, что это было не единственной причиной, но одной из.*

В оценке Гора было здравое зерно. «Да, были некоторые сложности с общением, — признал Уайлдер. — Состояние Дэйва определенно все усложняло, но я бы не сказал, что это очень повлияло на мое решение. А трения между мной и Флетчем — они значили не слишком много, потому что не затрагивали важных вопросов вроде записи и исполнения музыки».

Гор указал на то, что привело к возникновению «трений» между Флетчером и Уайлдером: «Алан тогда ощущал, что он очень значим в создании музыки. Думаю, ему казалось неправильным, что он получает столько же денег, сколько Энди, который вообще ничего не делает в студии. Думаю, что это стало камнем преткновения — хотя мне он никогда такого не говорил. Но я готов поверить, что это было одной из причин, по которым он не любил Энди — помимо того, что их характеры плохо сочетаются».

Учитывая, что на всех альбомах «Depeche Mode», в создании которых активно участвовал Уайлдер — с «Construction Time Again» в 1983-м до «Songs Of Faith And Devotion» в 1993-м, — в качестве создателей была указана вся группа, не могло ли это его задевать?

Алан Уайлдер: *Не думаю, что выходные данные записей «Depeche Mode» сообщали правду о том, кто их создал, но, если честно, в то время мне было не до того, чтобы влезать в дискуссии по такому поводу. Я был счастлив работать, потому что работа приносила мне удовольствие.*

Основная же проблема, по словам Уайлдера, в другом. «На самом деле никогда не были особо хороши мои взаимоотношения с Мартином. Я чувствовал, что он недооценивает мой вклад, и это меня разочаровывало, потому что обычно мы хорошо уживались, и я ценю его талант сочинителя. Предполагаю, что интровертная

натура Мартина делала его скупым на похвалу».

Дэниел Миллер: *«Depeche Mode» всегда работали так, что не совсем понятно, кто за что отвечает. Март пишет песни, и он также вовлечен в студийную работу, но он не слишком любит сидеть в студии. Алан выполняет большую часть работы в студии, а Флетч, который на инструментах практически не играет, встряхивает остальных время от времени, задавая затруднительные вопросы или комментируя происходящее, что заставляет всех задуматься, — он не то чтобы катализатор, но кто-то вроде наблюдателя или случайного человека, очень практичного: «Ты слишком долго ковыряешься с этим треком, давай уже, продвигайся». И это действительно срабатывало, так или иначе.*

Все это было частью «химии» «Depeche Mode», но Алана такие вещи все сильнее раздражали, и он ощущал, что, возможно, остальные недостаточно ценят его работу.

Дэйв Гэан: *Все превратилось в фабричную работу. Есть один наш снимок, сделанный во время записи «Songs Of Faith And Devotion», на нем мы сидим в мадридской студии. Мы там все находимся рядом, а смотрим в совершенно разные стороны. Снимок отлично передавал суть.*

Дэниел Миллер: *Я не знаю, был ли достаточно обоснован уход из группы, но думаю, что Уайлдер обоснованно считал свой вклад недооцененным другими участниками. Он проделывал очень большой объем работы, а я не знаю, ценили ли они это вообще.*

Алан Уайлдер: *Я думаю, Дэниел предчувствовал, что я уйду, и был, вероятно, расстроен, но остался очень понимающим и всегда поддерживал.*

Пожалел ли Уайлдер о своем решении? «Бессмертны слова великой женщины Эдит Пиаф — „Je ne regrette rien“[72]. Мое участие в „депешах“ принесло мне многое, я рад, что увидел мир и получил столько вознаграждений, находясь в составе группы, — немногим удается столько пережить и достичь таких высот. Были некоторые разочаровывающие вещи, но я не конфликтую с остальными участниками группы. Жизнь слишком коротка, чтобы тратить ее на злобу, и мое достоинство никогда не даст мне прибегнуть к мелочным ссорам на людях.

В основном я получал удовольствие. Были очевидно скучные моменты вроде сидения в аэропортах, что напоминает мне о такой истории: когда у Чарли Уоттса спросили, каково быть участником „The Rolling Stones“ столько времени, он ответил: „На самом деле я провел в группе только пять лет, а остальные двадцать болтался где-то рядом“. Отлично сказано».

Как выяснилось, Уайлдер был не единственным, кто покидал стан группы. Женившись на сестре Джо (бывшей жены Дэйва Гэана), Дэрил Бамонт — который за эти годы сделал рядом с «Depeche Mode» карьеру — ушел от них, чтобы присоединиться к своему брату-клавишнику Перри, став гастрольным менеджером «The Сиге». Чуть позже Бамонт предложил оставшемуся в одиночестве Алану Уайлдеру присоединиться к Роберту Смиту с компанией.

Алан Уайлдер: *Это было высказано как сомнение, а не прямой вопрос. Я подумал сначала, что это было шуткой, но меня убедили, что это серьезно. Дэрил Бамонт, который раньше работал на «DM», а теперь перешел к «The Сиге», спросил меня, не хочу ли я этого. Последним, чего бы мне тогда хотелось, было бы участие в очередной команде. Я никогда не хотел провести в группе всю свою жизнь — это выглядит немного наивным, быть замкнутым в поп-мире, когда тебе почти сорок. По мере того как взрослеешь, пропадает желание быть связанным с одной группой одним видом деятельности.*

А вот еще более неожиданный поворот: Винс Кларк связался с Мартином Гором и предложил восстановить оригинальный состав «Depeche Mode». «Он действительно сказал, что хотел бы заменить Алана и вернуть оригинальный состав, и мы посмеялись над этим первые пятнадцать минут, — сказал Гор. — Но затем он говорил это при каждой встрече, и это заставило нас подумать: „А может, он серьезно?“».

Так было ли это серьезно? «Я не знаю, — продолжил Гор. — Я ни разу не говорил ему: „Как насчет вернуться на одну запись?“ Не знаю. Возможно, он бы и вернулся. Но я думаю, что музыкально мы с ним разошлись в разные стороны. Вряд ли ЧТО-ТО получилось бы. Я не думаю, что мы теперь совместимы».

В то время Кларк мог страдать оттого, что продажи нового альбома «Erasure» впервые оказались разочаровывающими. На альбоме (названном так же, как и сама группа) дуэт отошел от стандартных синти-трехминуток в сторону более сложных вещей, и Энди Белл называл его «Наш „Dark Side Of The Moon“».

Когда у Кларка спросили напрямую, предлагал ли он Гору восстановить старый состав. Винс ответил в не слишком серьезном ключе: «Возможно, я пошутил — вероятно, когда встретил его на какой-нибудь пьянке!»

Часть VI
Новая жизнь

Все мы понимаем, что создали нечто необыкновенное и что каждый участник сыграл в этом важную роль. Винс очень рано нас покинул, а то дело, которое мы начали вместе с Аланом, требовало завершения; поэтому, когда он решил уйти, вряд ли нам приходило в голову на этом закончить. Мы подумали, что просто обязаны продолжать начатое, несмотря на все проблемы с «Ultra» и прочие трудности.

Мартин Гор, 2001

Глава XXVIII
Неужели конец?

С какой стороны ни посмотри, это было время излишеств. Было время, когда я не удивился бы, если бы мне сообщили, например, что Дэйва не стало. Очень трудно одновременно заботиться о подобных проблемах и пытаться сосредоточиться на работе. В то время мы действительно были на грани.

Эндрю Флетчер, 2001

Алан Уайлдер теперь был волен жить так, как ему хотелось, и заниматься «новыми проектами», вскользь упомянутыми в его заявлении для прессы. «„Recoil“ появился задолго до моего ухода из „Depeche Mode“. Это был мой сайд-проект, и после ухода я планировал заняться его развитием. Он очень отличается от того, что я делал в группе; здесь я практически ничем не ограничен и получаю намного больше творческого удовлетворения. Это не значит, что мне не нравилось в группе — просто я считаю, что ее срок годности истек».

Тем временем происходящее с его бывшим товарищем Дэйвом Гэаном принимало мрачноватый оттенок. «Я считаю, что Дэйв очень легко поддается влиянию, и мне кажется, жизнь в Лос-Анджелесе не пошла ему на пользу», — сказал дипломатичный Уайлдер, известный своей любовью к вежливым недосказанностям.

Антон Корбайн: *Я не знал, что происходящее с Дэйвом зашло так далеко. Как-то мне позвонил Майкл Стайп из «R.E.M.». Он сказал: «Я виделся с Дэйвом. По-моему, ему требуется помощь, и тебе стоит ему позвонить». Похоже, посторонних это шокировало, а мы просто думали: «Ну, это у него пройдет — просто очередной жизненный этап».*

«Жизненный этап» Гэана к тому моменту совсем вышел из-под контроля. «Я попал в крупные неприятности, — признался он Филу Сатклиффу из журнала „Q“, — и не знал, смогу ли сам из них выбраться. У меня была настоящая паранойя, и я всегда и везде носил с собой пистолет тридцать восьмого калибра. Закупаться приходится у очень серьезных ребят; они на стол

перед собой кладут пушки. Я боялся всего и вся. Я решался заглянуть в почтовый ящик только в четыре часа утра, а к воротам выходил, только засунув в задний карман пистолет. Мне казалось, за мной вот-вот придут — кто, я не знал».

Гэан проявлял все симптомы наркотической паранойи. Время, свободное от встреч с вооруженными до зубов выродками, он проводил за просмотром канала «Погода» — иногда по двенадцать часов подряд. «Да, это правда, — позже признавался он, — ну так я же казался себе мега-рок-звездой и считал, что этим мне и полагается заниматься. Я уже не мог врать себе, что это весело — вот уж весело мне точно не было».

Оказавшись в западне, Гэан задумался о плане побега. Идея была простой: «Я тогда начал подумывать о том, чтобы передознуться — просто вмазаться одним большим „спидболом“ (смесью кокаина и героина) и отправиться на небеса. Исчезнуть. Остановиться. Мне хотелось перестать быть собой, покинуть собственное тело. Я был себе отвратителен до дрожи. Я ненавидел себя за то, что сотворил с собой и миром вокруг».

Ради встречи с сыном Джеком Гэан попытался взять себя в руки, но это вышло ему боком. «Мне было до того худо, что я позвонил своей маме в Англию и сказал: „Мам, через пару дней приезжает Джек, а у меня жуткий грипп. Я один не справлюсь — можешь приехать?“, — вспоминал Дэйв в интервью для „О“. — Она прилетела, и я постарался сделать все как надо: встать рано, приготовить Джеку яичко, в общем, быть ему папой. Но я сам себя обманывал. Я предал своего сына, и маму тоже, я это знал».

Как-то ночью, уложив Джека в постель и убедившись, что мама спит, Гэан пришел в гостиную, укололся и отрубился. «Очнулся я, лежа поперек кровати. Было уже светло, и из кухни доносились голоса. Я подумал: „Черт, я же герыч свой не спрятал“».

Гэан в панике побежал в гостиную, но обнаружил, что все его «оборудование» исчезло. Он помчался в кухню, где сидели его мать и ребенок, и спросил: «Мам, куда ты дела мои штуки?» «Выбросила в мусорный бак», — ответила та. Он выбежал на улицу и вернулся с шестью мусорными пакетами, из которых пять принадлежали соседям, вывалил их содержимое на пол и начал рыться в чужом мусоре в поисках того, что утолило бы его боль.

Поиски увенчались успехом, и Гэан спешно закрылся в ванной, но внезапно дверь распахнулась, и в ванную комнату вошли его мать и сын. «Лежа на полу, с раскрытыми ранами, я говорю: „Мам, это не то, что ты думаешь, я просто болею и принимаю стероиды, это для голоса…“ Наговорил какой-то

херни. Мы с мамой посмотрели друг на друга, и я говорю: „Мам, я торчок. Я сижу на героине“. А она говорит: „Знаю, сынок“».

Но и это было не самым унизительным. Семилетний Джек взял отца за руку, отвел в спальню и поставил на колени: «„Папочка, я хочу, чтобы ты больше не болел“. Я сказал: „Я тоже“. Он сказал: „Тебе надо к доктору“, и я сказал: „Да, надо“.

Наверное, мама позвонила Джоанне. Та приехала и забрала Джека, и я еще очень долго его не видел. Мама немного задержалась, чтобы за мной присмотреть. Она говорила: „Мы не хотим, чтобы ты умирал“. Но это меня не остановило».

Отлучение от сына заставило Гэана предпринять попытку самостоятельно слезть с иглы. «Неделю я, как зомби, пролежал на диване, — рассказывал он Сатклиффу. — Однажды вечером я повернулся к Терезе и сказал: „Мне нужна помощь“. Тогда я впервые лег в реабилитационную клинику».

Гэан добровольно лег в клинику «Сиерра Таксон», уютно расположившуюся у подножия гор Санта-Каталина близ Таксона, штат Аризона, по адресу 39580, Лаго-дель-Оро-парквей. Дэйв был не первой знаменитостью, посетившей этот государственный лечебный центр по предотвращению и лечению зависимостей и расстройств поведения, «место, где на боль, страх и агрессию отвечают сочувствием, поддержкой и пониманием».

К несчастью, пребывание в недешевой (500 долларов в сутки) клинике не избавило Гэана ни от пристрастия к наркотикам, ни от злости: «Пока я был там, я был настроен серьезно, но стоило мне выписаться, как я решил: „Да пропади оно все пропадом!“».

Очень вероятно, что эта злость во многом была вызвана реакцией Терезы на попытку мужа избавиться от зависимости. «Тереза приехала за мной в день выписки, — вспоминает Дэйв. — Мы пошли пообедать, и она сказала: „Я не собираюсь бросать пить и колоться только потому, что ты решил завязать. Я что хочу, то и делаю“. Она это делала не так регулярно, как я, но в клинике сказали, что если один из нас продолжит употреблять наркотики, то второй тоже не сможет бросить. Тогда до меня дошло, что, если мы не расстанемся, у меня не будет никаких шансов завязать. Я думал, мы любили друг друга, но сейчас мне кажется, что это чувство не было взаимным».

Так или иначе, вскоре Тереза сама бросила Дэйва. «Она сказала, ей надо „разобраться со своей жизнью“, — рассказал тот Сатклиффу. — После ее ухода я какое-то время не кололся, потом опять взялся за старое и снова отправился в клинику».

Рассказывая о Дэйве в материале «Сандей таймс» в 1996 году, Кристофер Гудвин процитировал одного из участников «Depeche

Mode»: «Остальные были в Англии, а связь с Дэйвом мы потеряли. Штаты не Англия — там не было никого, кто мог бы его образумить, и он совсем выпал из реальности».

Впоследствии Гэан объяснял свое поведение тем, что ему было «неуютно жить в этом мире». «Я пробовал переезжать, менять обстановку и компанию, но мне все равно казалось, что мне здесь не место. Наркотики на какое-то время избавили меня от этого ощущения, а потом сделали все еще хуже, чем было».

Это уж точно. Первого августа 1995-го Гэана обвинили в избиении таксонского арт-эксперта Роя Андерсона, с которым Гэан, скорее всего, познакомился в клинике — по крайней мере, по словам Андерсона, они подружились несколькими месяцами ранее. Торговец произведениями искусства дожидался Дэйва у входа в один из голливудских отелей, как вдруг «он ни с того ни с сего ударил меня головой в область левого виска. Кровь хлестала как из ведра».

Потерпевшему наложили семь швов. Действия Дэйва он объяснил собственной глупой шуткой: за день до происшествия он встретился с Терезой Гэан, чтобы поговорить о ее проблемах в отношениях с мужем, а затем сказал Дэйву, что их встреча закончилась сексом. «Он был в ярости, — сказал Андерсон, — но это была совершенно невинная шутка». Только не для Дэйва с его повышенной ранимостью! Гэану повезло: Андерсон решил не подавать в суд.

После второй выписки из «Сиерра Таксон» 9 августа жизнь Гэана изменилась к худшему. Во-первых, Дэйву было больно оттого, что Тереза подвела его в решающий момент — он очень тяжело переживал кризис в их отношениях. Во-вторых, «Depeche Mode» вот уже год не занимались музыкой. Гэан переехал в уже знакомый ему отель «Сансет Маркие». «Мне не хотелось жить одному в большом пустом доме, — объяснил он в 1999 году. — А когда я зашел туда 17 августа забрать кое-что из одежды, я увидел, что кто-то проник внутрь и вынес все подчистую: два моих „харлея“, мини-студию, несколько пленок с моими песнями, стерео — все, вплоть до столовых приборов!»

Тот факт, что его дом на Голливудских холмах охраняли металлические ворота с электронным управлением и электронная же система сигнализации (причем грабителям хватило наглости сменить код), привел Дэйва к неутешительному выводу: «Мой дом обчистил кто-то из „своих“. Должно быть, кто-то из моих так называемых друзей туда наведался, зная, что я в клинике. Я поверить не мог, что это происходит со мной. Мой мир рушился».

Случившееся серьезно подкосило Дэйва. «Я потерял все, что имел. Той ночью я собирался перерезать вены, — поведал он в

интервью для „Globe“ в сентябре 1995-го. — Я был зол оттого, какими жадными могут быть люди. Мой дом стал пустой скорлупой».

По словам Эндрю Флетчера, такой же стала и жизнь Гэана. «С ним многие пытались поговорить, но без толку. Все, что у него осталось, когда он дошел до последней черты, это группа — возможно, это покажется странным, потому что многие считают, что его проблемы изначально ею и были вызваны, но я так не думаю».

Возможно, именно с этой мыслью Гэан вернулся в «Сансет Маркие». «Я по-быстрому затарился, а потом напился вина и съел пригоршню таблеток. Я позвонил маме; оказалось, что Тереза сообщила ей, что я вовсе не был ни в какой клинике и не пытался завязать, как обещал, — а я ведь пытался изо всех сил. Посредине разговора я сказал маме, что мне надо на минутку отойти, и попросил не вешать трубку; я пошел в ванную, перерезал себе запястья, обернул их полотенцами, потом вернулся и сказал: „Мам, мне надо идти. Я тебя очень люблю“. Потом я как ни в чем не бывало сидел с подругой. Руки я опустил; я чувствовал, как из ран течет кровь, но она об этом понятия не имела, пока не увидела на полу лужу крови».

После этого Гэан потерял сознание. Его спутница набрала номер 911, и на помощь истекающему кровью певцу примчалась бригада «скорой». Первым, кто сообщил о случившемся общественности, вероятно, был Ричард Блейд, диджей радиостанции «KROQ». «Мне позвонил врач „скорой помощи“, — вспоминает Ричард. — Он сказал: „Возможно, вас это заинтересует. Только что в больницу „Седарс Синаи“ с множественными порезами был доставлен Дэйв Гэан“. Звонок записывался на пленку. Я попросил врача представиться, но он сказал, что ему нельзя называть своего имени и что, будучи медицинским работником, он вообще не имел права делать этот звонок. Так что в эфире этот разговор, как и имя того медика, не прозвучал — но слава богу, что я его записал. Я вышел в эфир и сказал: „Похоже, Дэйв Гэан совершил попытку самоубийства“».

Дома, в Англии, 18 августа «Mute Records» в срочном порядке сделала следующее заявление: «Вокалист „Depeche Mode“ Дэйв Гэан был помещен в медицинский центр „Седарс Синаи“, расположенный в Беверли-Хиллз, штат Калифорния, США. Он чувствует себя хорошо и скоро будет выписан».

В 2001 году на вопрос о том, как Гэан до такого дошел, Дэниел Миллер ответил: «Мне кажется, он купился на американский образ жизни. Он слишком активно погрузился в этот образ жизни и культуру, а олицетворением всего этого для

него были люди, окружавшие его в то время. В перерывах между гастролями и работой в студии он жил в Лос-Анджелесе и, похоже, связался не с теми людьми — но я думаю, если бы у него изначально не было склонности к наркотикам, ничего бы и не случилось. Тут все очень сложно».

Наконец придя в себя, Гэан очутился запертым в медицинском центре «Седарс Синаи» по адресу 8700, бульвар Беверли, Лос-Анджелес. «Я был в отделении психиатрии, в палате с мягкими стенами, для буйных, — вспоминал он. — На секунду мне показалось, что это рай — что бы это слово ни значило. Затем пришел психиатр, который сообщил мне, что я совершил попытку самоубийства, деяние, расцениваемое местным законодательством как преступление. Такое только в Лос-Анджелесе бывает!»

Детектив Джоэл Браун из окружного полицейского участка Западного Голливуда обнаружил на месте преступления лезвие бритвы: «У Гэана было два пореза длиной пять сантиметров на запястье. Он бы не умер».

Пока врачи центра «Седарс Синаи» оценивали психическую дееспособность Гэана, в Нью-Йорке его агент по связям с общественностью Майкл Пагнотта отвечал на многочисленные телефонные звонки. На все вопросы о предполагаемой попытке самоубийства артиста он повторял, что данный инцидент относится к личной жизни Гэана. Слухи о том, что депрессия Дэйва была вызвана размолвкой с Мартином, закаленный в боях агент попросту игнорировал.

Представители прессы очень скоро напали на след. 22 августа британская газета «Дейли миррор» предоставила краткий отчет о случившемся, мрачно озаглавленный «Звезда решает умереть». «Не думаю, что я когда-либо пытался покончить с собой», — возразил Гэан, после чего предложил несколько сюрреалистическое объяснение своему членовредительству: «Я просто пытался привлечь к себе внимание — вот только странным способом. Я не ныл на тему „Как мне хреново живется“. Мне просто хотелось исчезнуть — то есть остаться здесь, но в какой-нибудь нематериальной форме. Я хочу, чтобы вы поняли: с Терезой это никак не было связано — я был очень сильно в нее влюблен. Это было связано с моим личным ощущением дискомфорта. Наверное, в течение долгого времени я винил во всем других, и я об этом сожалею, но именно так мне тогда казалось».

Около года спустя Гэан наконец дал волю старой обиде: «Единственное, что, по-настоящему волновало Марта и Флетча — это то, что, если я умру, „Depeche Mode“ не станет. От них я так и

не получил никакой словесной поддержки».

Дэниел Миллер в корне не согласен с подобным заявлением: «Просто он был слишком далеко — в буквальном смысле. К счастью, Джонатан Кесслер, менеджер, как раз находился в Америке и взял заботу о Дэйве на себя. В общем-то, он всегда этим занимался».

В скором времени Дэйва Гэана выпустили из «Седарс Синаи». По-видимому, все обвинения были с него сняты.

Дэйв Гэан: *Едва выбравшись оттуда, я взялся за старое. Каждый раз мне требовалась большая доза, и нуждался я в них все чаще — мне все было мало; я ширялся, пока не вырублюсь.*

По ту сторону Атлантики у «Mute» нарастала тревога по поводу опасностей, связанных с зависимостью Дэйва, однако Дэниел Миллер был категорически против того, чтобы вмешиваться силой: у него уже накопился опыт общения с артистами, имеющими подобные проблемы, — бывший наркоман Ник Кейв, например, впоследствии говорил о своей зависимости как о «важном куске жизни» и утверждал, что в тот период с ним случилось «много замечательного».

Дэниел Миллер: *Мы об этом поговорили, и мне показалось, что Дэйв еще не дозрел до решения завязать. Я видел несколько подобных ситуаций и знаю, что нужно выбрать правильный момент для разговора: надо, чтобы человек сам хотел отойти от наркоты. Нужно выбрать момент, когда он ослабел или многочисленные проблемы заставили его засомневаться в себе, а у Дэйва в тот период все было наоборот, ему все нравилось. Было очень сложно. Но дело в том, что если на человека надавить, то потом с ним будет еще сложнее. Приходится просто избегать разговоров об этом со всеми заинтересованными лицами.*

Мартин Гор и Эндрю Флетчер начали подумывать о том, чтобы что-нибудь записать, и вроде бы Дэйв их в этом поддерживал. По сведениям Майкла Пагнотты, к моменту выписки Гэана из больницы у Мартина уже было готово пять песен, а «выздоровевший» вокалист планировал в октябре прилететь в Британию для работы над новым альбомом «Depeche Mode».

Однако не факт, что Гор загадывал так далеко: «Мы договорились собраться в студии, когда у меня появится несколько песен, и просто посмотреть что и как, проверить, получается ли у нас хоть что-то и нравится ли нам этим заниматься, как раньше. Мы не строили планов на запись целого альбома. Мы решили, что сделаем для начала пару треков и, если повезет, выпустим сингл, а если работать нам не понравится, то

просто разойдемся».

Впрочем, сказать проще, чем сделать. Теперь, когда квартет «Depeche Mode» превратился в трио, отсутствие Уайлдера ощущалось очень остро.

Дэйв Гэан: *Если честно, я думал — если что-нибудь и развалит группу, то именно уход ценного участника. В музыкальном плане лично мне сразу стало не хватать Алана. Не было того вдохновения и музыкальности. Нам пришлось очень нелегко.*

В июне 2003-го в интервью для журнала «Q» Гэан выразил еще большее сожаление по поводу ухода Уайлдера: «Сейчас я понимаю, что отреагировал на его уход совсем не так, как хотел, — признался он. — В нашей нынешней работе мне очень не хватает его в плане музыки, но я и как по другу по нему сильно скучаю. Пожалуй, из участников группы он больше всех меня поддерживал. И мне жаль, что я не поборолся за то, чтобы он остался с нами. Больше всего Алану хотелось, чтобы Мартин сказал: „Твой вклад был потрясающим“, — но Мартин скуп на похвалу».

Комментирует сам Алан Уайлдер: *Дэйв всегда по достоинству оценивал чужой труд — он по натуре очень щедрый человек, и, по-моему, он всегда хвалил искренне. Возможно, из всех участников я был к нему ближе всего, и наверное, ему непривычно работать с разными новыми людьми: все-таки «Depeche Mode» — это очень тесный круг. Возможно, среди прочего он и это имеет в виду. По разным причинам проще всего ему было бы не распространяться на эту тему, и мне очень приятно, что он сказал обо мне столько хорошего. Мне очень нравится заниматься тем, чем я теперь занимаюсь, но мне его тоже не хватает.*

Эндрю Флетчер: *Возможно, Гэан с уходом Алана почувствовал себя одиноко, потому что мы всегда разбивались на пары: Дэйв с Аланом и я с Мартином.*

«С одной стороны, это было тяжело, а с другой — нет, — вспоминает Флетчер сессии 1995 года. — У Дэйва, понятно, были все те же проблемы, плюс мы впервые за долгое время работали без Алана. Нам нужно было вновь встать на ноги, совсем как во времена „A Broken Frame“».

Аналогия с «A Broken Frame» вполне правомерна: тогда из группы ушел главный сочинитель Кларк. Но «Депеши» образца 1995 года очень отличались от тех беспечных мальчишек, которыми они были в 1982-м. Как сказал Пэдди Роудс из газеты «Таймс», «„Depeche Mode“ с таким рвением погрузились в непременное для рокеров распутство, что список убытков,

понесенных за время „Devotional Tour“, выглядит так: Мартин Гор — несколько припадков; Эндрю Флетчер — нервный срыв; Алан Уайлдер — уход из группы для работы над сольным проектом; Дэйв Гэан — героиновая зависимость с попыткой суицида».

Здесь явно требовался кто-то, кто проявил бы сочувствие, сумел совместить эти три несовместимые личности и каким-то образом заполнить пустоту, образовавшуюся с уходом Уайлдера. Казалось бы, невыполнимая задача — но Дэниел Миллер с ней справился.

Дэйв Гэан: *По-моему, привлечь Тима Сименона было идеей Дэниела. Мы до того уже имели с ним дело — в 1989-м он делал ремиксы на «Strangelove» и «Everything Counts».*

Тим Сименон — знаменитый диджей и продюсер танцевальной музыки, основатель и владелец независимого амстердамского лейбла «Electric Tones». Винилом и всем, что с ним связано, он заинтересовался в 1983-м, в возрасте пятнадцати лет. «Диджеем я стал благодаря своей огромной коллекции пластинок, — рассказал он в интервью для журнала „Music Technology“. — Моя семья очень любит мотаун и фанк, поэтому я с детства слушал много черной музыки. Потом я увлекся разным авангардом типа Брайана Ино, затем пошли „Depeche“, Фэд Гэджет и Роберт Рентал — мне всегда нравилась музыка, спродюсированная Дэниелом Миллером, — а из этого вырос интерес к электронике типа „Africa Bambaataa“».

Параллельно с диджейством Сименон, будучи страстным поклонником стиля электропоп, пытался сочинять собственную музыку: «Я начал копить деньги, которые зарабатывал, разнося газеты, и купил себе аналоговую мини-клавиатуру „Yamaha CS1“, аналоговый моносинтезатор „Roland SH-101“, двухканальный секвенсор „Roland MC-202“ и драм-машину „DR-55 Dr Rhythm“.

Я начал с простых мелодий поверх электронного бита и басовых партий в духе „Kraftwerk“ или „Yello“. У моего друга был вокодер[73], и вместе мы учились управляться с синтезаторами и структурировать простейшие песни».

Желая получше разобраться и с тем, и с другим, в сентябре 1986-го деятельный Сименон записался в недавно открывшуюся в Лондоне Школу звукоинженеров («SAE») на курс, обучавший работе с мультитрековым магнитофоном «Fostex» и микшерным пультом «Soundmaster». Уже через месяц амбициозному подростку пришлось прервать обучение: сингл, выпущенный им под псевдонимом «Bomb The Bass», неожиданно стал хитом: «Где-то в октябре 1986-го один мой друг на какое-то время арендовал студию, и я успел поработать там над „Beat Dis“».

Этим другом был Джеймс Хоррокс, главный менеджер «Rhythm King», дочернего лейбла «Mute Records». Он незамедлительно подписал Тима на свой лейбл и выпустил дебютный сингл «Bomb The Bass» тиражом в тысячу экземпляров. Они разошлись за неделю. «О сингле заговорили, и пиратские радиостанции только его и крутили. Только что я учился в колледже и подрабатывал официантом в японском ресторане, и вот я уже на пятой строке чартов!» — рассказывает Сименон.

Следующие три сингла «Bomb The Bass», спетые разными приглашенными вокалистами, тоже попали в первую десятку, и Сименон передумал устраиваться на работу в индустрии звукозаписи: «Я планировал два-три года поработать оператором звукозаписи в хорошей студии, а потом начать самому продюсировать, но в итоге мне так и не пришлось никому подавать чай. Главной целью того курса в Школе звукоинженеров было дать нам достаточно знаний, чтобы спродюсировать запись. Думаю, „Beat Dis“ означает, что я усвоил все, что нужно».

В октябре 1988-го Сименон раскрыл свои новые планы журналу «Music Technology»: «„Bomb The Bass“ просуществует еще около трех лет, а потом я хочу заняться чем-нибудь абсолютно другим. Как у Винса Кларка: „Depeche“, „Yazoo“, „Erasure“».

Сименон занялся продюсированием чужих записей значительно раньше, чем сам ожидал: начиная с 1988-го он работал с певицей Нене Черри, падчерицей джазового трубача Дона Черри, над ее первыми британскими хитами — «Buffalo Stance», в октябре 1988 года занявшим третью строчку чарта синглов, и «Manchild», добравшимся до пятого места в мае 1989-го. Во многом благодаря Сименону в 1990-м Черри победила в номинации «Открытие года» среди женщин-исполнительниц как в журнале «Rolling Stone», так и на вручении наград «BRIT» Британской ассоциации звукозаписи. (В этом же году «Enjoy The Silence» стал синглом года. — *Дж. М.*)

Дэниел Миллер: *Я знал Тима еще до того, как он стал записываться. Он тогда был совсем еще мелкий, но уже диджействовал и приходил в офис «Mute» выпрашивать пластинки. Он всегда был фанатом «DM».*

Тим Сименон: *С тех самых пор, как они выпустили «Photographic», я серьезно заинтересовался тем, что они делали. Я знал, с чего они начинали, а они знали, с чего начинал я, так что все это было скорее экспериментом.*

Мартин Гор: *Нам всем очень нравился последний альбом «Bomb The Bass», «Clear», а мне особенно приглянулся спродюсированный Тимом альбом Гэвина Фрайдей «Shag Tobacco», который вышел за пару месяцев до начала нашего сотрудничества. Я и раньше его*

знал, и в течение нескольких лет мы довольно часто виделись, но мне всегда хотелось проводить с ним побольше времени: он замечательный человек. Я как будто родственную душу встретил.

С целью «просто посмотреть что и как» (цитируя Гора) трое участников «Depeche Mode» вместе с Тимом Сименоном и его сплоченной командой, включавшей звукоинженера по прозвищу «Q» и программиста Керри Хопвуда, собрались в относительно недорогой по меркам «Depeche Mode» «Studio Two» комплекса «Eastcote», расположенной на западе Лондона по адресу Кенсал-роуд, 249, в бывшем здании фабрики викторианской эпохи в районе Северный Кенсингтон. В распоряжении команды оказалась аппаратная на шестьсот квадратных футов (около двадцати кв. м), где спокойно можно было разместить все необходимое оборудование.

«Коллекция винтажных аналоговых синтезаторов» по-прежнему является одной из достопримечательностей студии. Впрочем, не сказать, чтобы группа «Depeche Mode» испытывала острую нехватку старых синтезаторов. По словам Сименона, в числе четырех десятков синтезаторов и сэмплеров, используемых группой и нанятым персоналом, было аж четыре аналоговых «AKP 2600» и множество модульных систем фирмы «Roland», включая две «System 100M» и одну потрясающую «System 700», которую Сименон купил подешевке у продюсера Мартина Рашента, столь удачно использовавшего эту систему в работе над альбомом «Dare» коллектива «The Human League».

Зная, как в последнее время проходили гастроли и сессии звукозаписи «Depeche Mode», Сименон отлично понимал, на что подписался. «Я думал, что мне предстоит иметь дело с тикающей часовой бомбой, — признался он в эфире радиопрограммы „Alternative Rock Fax“ в январе 1996-го. — Первую неделю было тяжело, а потом мы отлично поладили. Атмосфера у нас отличная. Новые песни — образцовый „Depeche Mode“, а я пытаюсь сделать звучание более жестким и сырым».

Как сообщал «NME», единственное, на что указал Гор, инструктируя Сименона во время предварительной встречи, — это то, что ему хотелось, чтобы запись «основывалась на хип-хоповом звучании в качестве дани уважения американским группам конца восьмидесятых, таким как „3rd Bass“. Почтение этого коллектива к новаторским электронным записям „Mode“ выразилось в TON, что они использовали в своей композиции сэмпл из „Never Let Me Down Again“».

Мартин Гор: *Из-за того, какими получились демозаписи, нам захотелось сделать новый альбом более ритмичным. Тим для этой*

цели подходил идеально.

В 1997-м Мартин назвал еще одну причину, по которой Сименон «идеально подходил» «депешам»: «Тим неплохо разбирается в том, как создавать танцевальную музыку. Он довольно легко может работать с ритмом 69 ударов в минуту, что для нас достаточно важно, поскольку наша музыка такая медленная. В прошлом нам случалось давать и выше ста ударов в минуту, но когда я пытаюсь сочинить что-то побыстрее, получается просто глупо — атмосфера полностью теряется».

О студии «Eastcote» Гор высказался положительно: «Работа в очень маленькой студии помогла нам создать расслабленную атмосферу — не всегда же записываться в самых известных. Ощущение было почти как в домашней студии, и это задало записям нужный тон».

Среди новых спокойных сочинений Мартина, над которыми велась работа в «Eastcote», была песня «Useless», к записи которой был привлечен басист группы «Living Colour» Дуг Уимбиш. Также в создании песни принял участие ударник Гота Яшики, известный своими работами с коллективом «Soul II Soul», основанным Джеззи Би (он программировал и исполнял партии ударных на хитовом альбоме 1989 года «Back To Life»), а также с «Simply Red».

Также в числе персонала был уже упоминавшийся программна Керри Хопвуд и клавишник и программист Дэйв Клэйтон; оба поразили воображение Мартина: «Мы никогда раньше не работали с программистами, потому что делали все сами. Мне это очень нравится, потому что даже когда почти все делал Алан, я все равно чувствовал, что должен принимать в этом участие, а теперь я могу просто наблюдать за процессом со стороны. К тому же, работая с профи, который в совершенстве владеет техникой, ты экономишь время.

В первый раз в студии постоянно присутствуют приглашенные музыканты. Ну, то есть вначале так было с Аланом, и Дэйв Клэйтон, с которым мы сейчас работаем, отчасти выполняет его роль, но им проще управлять. Я уверен, Алан тоже не стал бы назло плохо играть непонравившийся ему фрагмент, но все же, когда мы просим Дэйва что-нибудь для нас сыграть, то он просто играет то, что мы просим, причем старается сделать это как можно лучше».

Тим Сименон: *В общем, все получилось, мы отлично сошлись и решили продолжить работу над альбомом.*

Мартин Гор: *Мы записали несколько треков, нам понравилось, и я отправился сочинять новые песни, ну а потом мы решили собраться и попробовать записать альбом.*

Вроде бы все шло хорошо, вот только…

Дэйв Гэан: *Мы собрались в студии с намерением записать несколько треков на пробу, но я все еще сидел на героине. Я то ненадолго завязывал, то снова кололся, так что мое участие в работе было довольно отрывочным.*

Эндрю Флетчер: *Он никогда этим не занимался у нас на виду, так что мы даже не знали наверняка, что именно с ним происходит.*

Дэйв Гэан: *Честно говоря, я относился к тому типу, который я сам назвал бы «умным торчком». Выражалось это в том, что я мог очень долго скрывать, как плохи на самом деле мои дела. Как бы объяснить… У той пропасти, в которую я падал, не было дна. Для многих наркоманов этим дном становится момент, когда у них не остается ровным счетом никаких денег. Моя проблема была в том, что денежный запас никогда не иссякал.*

Глава XXIX
Спасение утопающих

Самым лучшим, что случилось с Дэйвом, был его арест. Его заставили пройти курс реабилитации и сказали, что, если он не завяжет, его вышвырнут из страны. Думаю, его любовь к Америке и страстное желание там жить и работать, да еще внезапное осознание того факта, что его проблемы самым негативным образом отражаются на группе, помогли ему справиться.

Дэниел Миллер, 2001

Гэан продолжал ловко скрывать свою зависимость, а «Depeche Mode» тем временем трудились над пока безымянным альбомом; в апреле закончился второй «сезон» в «Eastcote». Как сообщил читателям в апреле 1996 года «официальный журнал „Depeche Mode“» «BONG», «в конце этого месяца начнется очередной этап записи, который продлится несколько недель, после чего ребята уйдут в летний отпуск. Мартин посвятит время сочинению новых песен, а затем они все вернутся в студию, чтобы закончить запись альбома».

На словах все было просто, но попытка «депешей» перебазироваться в Нью-Йорк прошла не так уж гладко. Настоял на этом шаге Гэан, который успел продать свой голливудский дом и поселиться в Лос-Анджелесе, а теперь подумывал о переезде в Нью-Йорк. Из-за Гэана работа в легендарной студии «Electric Lady», открытой Джими Хендриксом в самом сердце Гринвич-виллидж, не приносила толку.

Энди Флетчер: *Из-за проблем Дэйва с вокалом шесть недель в Нью-Йорке прошли очень невесело.*

«Одним из кризисов, которые едва не загубили наполовину готовый проект, была поездка в Нью-Йорк, где хотел записываться Дэйв, — пояснил Дэниел Миллер. — Его физическое и эмоциональное состояния были таковы, что он просто не мог петь, и осознание этого стало чем-то типа поворотной точки».

Уже стало очевидным, что пристрастие Дэйва к наркотикам вышло из-под контроля. Ко всеобщей досаде, за полтора месяца работы в «Electric Lady» была записана лишь одна приличная

вокальная партия (для песни «Sister Of Night»), и ту пришлось собирать по крупицам из нескольких дублей. Текст песни легко было интерпретировать как печальное описание опасного пристрастия Дэйва: «Sister of night / When the hunger descends / And your body's a fire / An inferno that never ends…» («Сестра ночи… Когда приходит голод, твое тело пылает, как вечный огонь преисподней»), и потом — «Sister of night / When the longing returns / Giving voice to the flame / Calling you through flesh that burns…» («Сестра ночи, твоя жажда возвращается, и разжигает пламя, и зовет тебя сквозь горящую плоть»).

Дэйв Гэан: *Единственная вокальная партия, которую я смог прилично спеть за все время работы в «Electric Lady», — партия из «Sister Of Night». Я помню, как страшно мне тогда было, и я рад, что она остается мне напоминанием.*

Несмотря на то что Гэан называл «Sister Of Night» своей любимой из последних песен Гора, долго так продолжаться больше не могло: если группа хотела работать над альбомом, нужно было что-то менять.

Обычно в кризисные моменты звали Джонатана Кесслера. «Наступил момент, когда мы уже не могли сами ни о чем друг с другом договориться — каждое обсуждение заканчивалось ссорой, — честно признался Мартин. — У каждого из нас был собственный план действий, и никто не желал выслушать чужую точку зрения. Дошло до того, что Кесслеру, нашему менеджеру, приходилось обходить и выслушивать всех нас по очереди, а потом сообщать каждому, что думают остальные, и каким-то образом принимать решение!»

В одном участники были солидарны — им требовался перерыв. Решено было разойтись на три месяца, в течение которых Мартин должен был работать над материалом для альбома. Гэан разумно согласился позаниматься вокалом с лос-анджелесской преподавательницей пения Эвелин Халус, а затем под присмотром Тима Сименона записать еще несколько своих партий в студии «Larrabee West» по адресу бульвар Санта-Моника, 8811, неподалеку от его дома. В интервью для лос-анджелесской радиостанции «KCRW FM» 22 мая Тим сообщил, что «Depeche Mode» ушли в трехмесячный отпуск, а песен на данный момент имелось семь.

Дэйв Гэан: *Я по-прежнему горел желанием записать альбом, но физически я был не в состоянии это сделать. Несколько раз я завязывал, но потом начинал по новой. Из Нью-Йорка я уезжал «чистым», но, вернувшись в Лос-Анджелес, снова взялся за старое. У меня в Нью-Йорке есть девушка — мы познакомились в наркологической клинике, она уже пять лет как завязала. Она*

помогла мне осознать, что я больше не справляюсь со своими обязанностями в группе. В общем, когда я уезжал, она внимательно на меня посмотрела и сказала: «Ты ведь сорвешься», и я кивнул. Она сказала: «Тебе это не нужно», а я ответил: «Нужно». Я улетел в Лос-Анджелес и принял больше, чем когда-либо.

Мартин Гор: *Когда человек падает в бездну и не хочет, чтобы ему помогали, ты мало что можешь для него сделать. Нужно, чтобы человек сам хотел себе помочь, — звучит банально, но это так. После нью-йоркского разочарования мы могли бы просто на все забить, но мы поступили иначе. Мы сказали Дэйву: «Уезжай отсюда, запишись на уроки пения, а когда вернешься в форму, мы соберемся снова». Не знаю, какие еще у нас были варианты. Я помню, кто-то предлагал отправиться в Нью-Йорк и там за ним присматривать, но это бы не сработало, потому что Дэйв тогда все делал тайком. Если бы я переехал к нему, было бы только хуже.*

Как пламя манит мотылька, Гэана манил отель «Сансет Маркис». Можно было догадаться, что последствия будут плачевными.

Дэйв Гэан: *Я кололся внутривенно, но прежние дозы перестали на меня действовать, так что я уже начал смешивать героин с кокаином, причем наполнял шприц под завязку. Последний раз, когда я так сделал, я почувствовал что-то не то и в следующий раз попросил своего друга не наполнять шприц до кроев. В общем, это долгая история, но у меня случился сердечный приступ.*

Новость о передозировке Гэана, едва не окончившейся смертью, разлетелась быстро, во многом благодаря газете «Лос-Анджелес таймс», опубликовавшей заявление лейтенанта Стивена Вайсгарбера: «Врачи „скорой помощи“ и полиция, прибывшие в отель „Сансет-Маркис“ в 01:15 двадцать восьмого мая после сообщения о том, что у одного из постояльцев случилась передозировка наркотиками, обнаружили Гэана лежащим на полу. В номере были обнаружены шприцы. Судя по всему, Гэан получил внутривенную инъекцию „спидбола“, смеси героина и кокаина. Присутствовавшие с ним люди, которые и вызвали „скорую помощь“, сообщили, что он потерял сознание спустя десять минут после приема наркотиков».

Энди Флетчер воспринял новость достаточно спокойно: «В то время я бы не удивился, даже если бы мне сообщили, что он мертв».

Мартин Гор: *Я всего два раза думал, что он умер, — а ведь могло быть и хуже. Когда менеджер или еще кто-то звонит и говорит: «Я насчет Дэйва», первое, что приходит в голову, — «О Господи, вот оно и случилось». Но это в порядке вещей, если вы*

дружите с Дэйвом Гэаном.

Мало того, что Дэйв укололся «спидболом», так еще и героин, который он использовал для смертельного коктейля, был чистейшим.

Дэйв Гэан: *Это был очень сильный сорт героина — «Red Rum». Я-то думал, что его назвали в честь скаковой лошади, но потом кто-то сказал мне, что, если прочитать справа налево, получается «убийство» («murder»).*

Дальнейший сценарий до боли напоминал события августа 1995-го. Гэан был доставлен в медицинский центр «Седарс Синаи», после чего его передали в руки полиции.

Дэйв Гэан: *Я проснулся в больнице, лежа на спине. Первое, что я услышал, были слова врача: «Кажется, мы его потеряли». Я поднялся и сказал: «Ни хрена подобного!» Но я действительно пережил полную двухминутную остановку сердца: по сути, я две минуты был мертв. Потом детектив зачитал мне мои права и арестовал за хранение кокаина и употребление наркотиков. Меня приковали наручниками к каталке. Прямо из больницы меня швырнули в окружную тюрьму, где я провел пару дней в компании еще семерых парней. Было страшно.*

«Гэан был арестован по обвинению в хранении кокаина и пребывании в состоянии героинового опьянения», — отчитался лейтенант Вайсгарбер. Дэйва доставили в полицейский участок по адресу бульвар Норт-Сан-Висенте, 720. Отпустили его под залог в десять тысяч долларов. На выходе из участка потрепанного певца и приехавшего за ним Джонатана Кесслера поджидала толпа тележурналистов.

Гэан, не обращая внимания на протесты менеджера, дал несколько обрывочных комментариев. Закончил он на оптимистичной ноте: «У меня героиновая зависимость, с которой я борюсь уже в течение года. Дважды я лежал в реабилитационной клинике, и я не хочу быть таким, как Курт Кобейн и ему подобные. Я хочу выжить. Вчера ночью я снова умер. Кончились мои девять жизней… Я только хочу, ну, типа извиниться перед всеми поклонниками. Я рад, что выжил. И перед мамой тоже хочу извиниться. Я просто хочу, чтобы они знали, что быть наркоманом совсем не круто. Ты становишься рабом наркотиков. Они отняли у меня все, что я любил, и теперь мне нужно заново строить свою жизнь».

К сожалению, все благие намерения пошли прахом, стоило Дэйву выйти из-за решетки: «Как только меня выпустили, я закупился чем надо, снял номер в „Сансет Маркие“ и заторчал еще на пару дней. Потом я подумал: „Какого хрена я творю? Я чуть не умер!“ Я вернулся в свой съемный дом, сел на диван и

понял, что попал в тупик».

Газета «Сандей таймс» посвятила произошедшему с Гором целый разворот. Энди Флетчера очень удивил такой интерес к «Depeche Mode» со стороны серьезного издания: «За всю нашу историю ничто не привлекало к нам столько внимания прессы, сколько Дэйвова попытка самоубийства и передозировка. Две страницы в „Сандей таймс“! Если бы мы захотели заполучить разворот „Таймс“ за счет одной лишь своей музыки, у нас не было бы ни единого шанса».

Вскоре группе надоел интерес журналистов к мрачным подробностям жизни Гэана. «Их интересует только тема наркотиков — особенно английскую прессу, — пожаловался Гор журналистке „Гардиан“ Кэролайн Салливан. — У меня такое ощущение, что мы теперь всю жизнь будем говорить только на эту тему. Эта мысль меня очень угнетает».

Журналистка посочувствовала раздосадованному музыканту, но мнение его не разделила. «Гора можно понять, — написала она. — Однако и прессу тоже. Едва ли стоило ожидать, что журналисты будут просто молча наблюдать за целенаправленным саморазрушением группы, выпускающей альбомы тридцатимиллионными тиражами».

Даже диджей радиостанции «KROQ» Ричард Блейд, на чью поддержку группа обычно могла рассчитывать, низко оценил шансы «DM» завершить текущий альбом: «Начиная с января 1996-го нам говорили, что уже записано четыре или пять песен, и альбом выйдет в июне-июле. Затем дата выпуска была перенесена на февраль 1997-го, но мне кажется, им не удастся уложиться и в этот срок. Положение группы весьма шатко. Следующий альбом будет решающим».

Впоследствии Дэниел Миллер также признал, что его тревожило будущее «Depeche Mode»: «Никто не верил, что мы сможем закончить тот альбом. Даже я засомневался — впервые в жизни. Сначала мне казалось, что у нас есть все шансы с этим справиться, но по мере развития событий уверенности у меня поубавилось».

Официальное издание «Depeche Mode», журнал «BONG», пыталось приукрасить ситуацию. «28 мая Дэйв был задержан полицией, — сообщал свежий номер. — Судебное заседание назначено на 18 июня. Нам нечего добавить к изложенному в репортажах, и мы считаем, что не следует комментировать ситуацию до слушания дела. Некоторые читатели спрашивают, вызовет ли это происшествие перенос даты выхода нового альбома. Мы не видим поводов к такому решению. Участники

группы и так планировали устроить перерыв. Тем не менее рассчитывать на выход новых записей до конца года, похоже, не стоит».

К моменту задержания Гэана Дэниел Миллер уже задумался о возможной преждевременной кончине «Depeche Mode» — «отчасти из-за того, что делал с собой Дэйв, отчасти из-за растущего разочарования остальных участников. Несмотря на то что они относились к проблемам Дэйва с сочувствием и пониманием, они чувствовали, что происходящее начинало влиять на их собственную жизнь — настолько сильно, что в скором времени группа могла распасться».

Мартин Гор: *Понятное дело, нас тревожило здоровье Дэйва. Я очень часто размышлял, не лучше ли для Дэйва было бы расформировать группу: при нашем образе жизни он имел полный доступ к чему угодно — что вряд ли было ему полезно.*

Пришло время вмешаться в происходящее. «Мне позвонил Джонатан Кесслер, наш менеджер. Он сказал, что назначил встречу с моим адвокатом, — рассказывал Гэан. — Но, приехав туда, я понял, что это ловушка. Там был Боб Тиммонс, лос-анджелесский специалист-нарколог, который до меня работал со многими наркоманами из числа представителей шоу-бизнеса. Они мне сказали: „Сейчас ты отправишься в реабилитационную клинику“. „Ни фига подобного“, — ответил я, но они настаивали. Я сказал: „Ладно, давайте завтра“ — а сам думаю: сейчас поеду домой и уколюсь напоследок. Но они сказали: „Нет, сейчас“. Ну, я начал просить отложить это дело до вечера, но они мне снова отказали. Тогда я сказал: „Дайте мне пару часов, мне надо маме позвонить“, и они меня отпустили, а Джонатан сказал, что заедет за мной. Я пошел домой, купил свою последнюю дозу, в последний раз укололся и лег в клинику».

6 июня 1996 года загнанный в угол певец был помещен в «Эксодэс Рекавери», калифорнийскую психиатрическую больницу, в которой в 1994 году пытался избавиться от наркотической зависимости Курт Кобейн (из нее лидер «Нирваны» сбежал за восемь дней до того, как совершил самоубийство).

Проблемы, приведшие к трагической гибели Кобейна — наркотическая зависимость, неприятие статуса знаменитости, разногласия в семье и постоянная физическая боль, — не так уж сильно отличались от тех, что мучили Гэана, который, по собственному признанию, проводил половину своего времени, закрывшись в шкафу, предварительно зафиксировав шторы в закрытом состоянии при помощи клейкой ленты. Клиника «Эксодэс Рекавери» была серьезным учреждением с репутацией

тюрьмы. По словам Дэйва, поддержки от Гора он не дождался: «Он мне позвонил как раз перед тем, как я лег в больницу. Он был на меня очень зол, и, положив трубку, я заплакал. Черт возьми, думал я, да им на меня положить. Их волнует только то, что группа может развалиться».

Гэана можно понять, но его оценка того, что происходило в душе его товарища по группе, была несколько некорректной. «В течение долгого времени мы проявляли к нему сострадание», — сказал Гор журналисту «Индепендент» Глину Брауну спустя год после того, как Гэан лег в больницу.

Дэйв Гэан: *Мартин позвонил мне, когда я только вернулся в Лос-Анджелес после всех тех событий, и спросил: «Может, просто прекратим все это?» Я ответил: «Март, это меня сейчас волнует меньше всего. Это вообще никакого отношения не имеет к моей сегодняшней ситуации». Но все-таки я решил попытаться. Я посоветовался с разными людьми — не только насчет группы, но и насчет личной жизни и так далее. Впервые я начал прислушиваться к тем, кто говорил мне, что пора остановиться, — например, к Джонатану, моему менеджеру. Я понимал, что будет тяжело, и знал, что это будет самым сложным испытанием в моей жизни.*

Дэниел Миллер: *Всегда наступает момент, когда человеку говорят: «Все, хватит. Выбирай: или твои наркотики, или группа». Но в случае с Дэйвом было по-другому: его стимулом стало то, что он чуть не погиб, и тот факт, что американские представители власти сказали ему, что он не получит «зеленую карту» и не сможет больше ездить в Америку, если не пройдет курс реабилитации с последующими проверками в течение двух лет. В итоге подтолкнуло его, во-первых, нежелание расставаться с Америкой и, во-вторых, осознание того, какой вред он себе причинял.*

Процесс исцеления был медленным и мучительным. Буквально накануне выписки тридцатичетырехлетнего Гэана из клиники для участия в судебных разбирательствах в «Эксодэс» попала еще одна знаменитость. Роберта Дауни-младшего в известную клинику тоже направил суд. Накануне тридцатиоднолетний актер ни с того ни с сего зашел в дом известного издателя Билла Кертиса в Малибу, будучи в полной уверенности, что это его собственное жилище, и вскоре был обнаружен лежащим на полу одной из ванных комнат в бессознательном состоянии. Жильцы дома вызвали «скорую»; Роберта вернули к жизни и немедленно взяли под арест. Своенравной звезде, в отличие от Гэана, оставаться по эту сторону закона и не возвращаться к наркотикам показалось делом

крайне сложным.

К счастью для Дэйва, шоковая терапия подействовала. «Я совершенно иначе стал себя чувствовать, — рассказывал он Филу Сатклиффу в 1999-м. — Мне до смерти надоело причинять окружающим боль. Я не хотел терять сына, не хотел, чтобы его детство прошло в размышлениях о том, почему папа покончил с собой. Эти мысли давили на меня все сильнее, и внезапно до меня дошло: у меня была надежда. У меня был шанс измениться. У меня был выбор. Только одно я не мог выбирать — свои чувства. Они и так постоянно изменяются, но, когда долго сидишь на наркотиках, чувствами становится очень тяжело управлять. Ты так долго закрывал на них глаза, и тут они накатывают на тебя разом, как какой-нибудь товарный состав».

Однажды Дэйва кто-то окрестил «говорливым Гэаном». В самом деле, далеко не всем нравилась откровенность фронтмена «Depeche Mode» в разговорах о его проблемах.

Алан Уайлдер: *В целом я вынужден согласиться, что в публичном вывешивании собственного грязного белья есть что-то недостойное. Это не мой стиль, и я не думаю, что многим хочется выслушивать нытье звезд по поводу того, как тяжело быть богатым и знаменитым. Но бывают случаи, когда необходима полная откровенность и даже самоунижение ради устранения негативных последствий. Если на Дэйва все эти откровения подействовали положительно, то, возможно, в них не было ничего плохого.*

Разумеется, выздоровление происходило постепенно, но прежде чем начать осваиваться в своей новой жизни, Гэану пришлось предстать перед лицом закона.

После окончания четырехнедельного курса в больнице «Эксодэс» Гэан поселился в так называемом «доме для трезвой жизни» в Лос-Анджелесе, где он мог работать над новыми музыкальными проектами, в том числе над будущим альбомом «Depeche Mode», работа над которым была приостановлена в ожидании решения суда. Дело осложнилось тем, что окружная прокуратура потребовала от полиции детального описания предполагаемых правонарушений, совершенных Гэаном под влиянием наркотиков.

Слушание по делу Гэана было перенесено на 9 июля. В день суда обвиняемый отказался признать себя виновным в хранении и употреблении кокаина. 10 июля взволнованные поклонники прочитали на запущенном «Mute Records» сайте «Liberation Technologies» («технологии освобождения») сообщение фан-клуба «Depeche Mode» о том, что «слушания по делу Дэйва продлятся до

конца июля. Кроме того, по распоряжению суда Гэан обязан продолжить лечение наркотической зависимости в клинике, в которую поступил вскоре после освобождения под залог».

Также в своем сообщении автор писал о том, что ждет Гэана в будущем: «Ожидается, что Дэйва обязуют к участию в программе реабилитации, которая будет представлять собой продолжение курса избавления от зависимости и продлится около года. В случае успешного завершения курса с Дэйва снимут все обвинения».

Предположение оказалось абсолютно верным, о чем фан-клуб радостно сообщил поклонникам группы 1 августа: «Дэйв снова предстал перед судом 30 июля и, как мы и ожидали, был направлен в отдел пробации, где он пройдет собеседование по поводу участия в программе реабилитации. Как только Дэйв закончит курс реабилитации, с него будут сняты все обвинения. Кроме того, недавно Дэйв успел вместе с Тимом Сименоном появиться в лос-анджелесской студии звукозаписи для работы над своим вокалом».

Эта новость побудила Мартина Гора написать еще несколько песен, и в конце августа группа снова встретилась в студии.

Энди Флетчер: *В конце концов Дэйв исправился: он завязал с наркотиками и выпивкой и нормально спел все свои партии. В общем, он взял себя в руки.*

И все же работа над альбомом растянулась на долгие пятнадцать месяцев. В октябре 1996-го фан-клуб «Depeche Mode» доложил поклонникам, что группа все еще в Лондоне и «планирует заниматься записью и сведением альбома до самого Рождества, если не считать недельного перерыва в конце ноября, выделенного для съемок видео к следующему синглу, который выйдет в январе будущего года».

Заключительный этап работы над альбомом «Ultra» проходил в нескольких лондонских студиях, включая звукозаписывающий комплекс «Sarm West» первоклассного продюсера Тревора Хорна, расположенный на Бейсинг-стрит на западе Лондона, и «Abbey Road Studios» концерна «EM1».

Группа обрадовалась возможности поработать в прославленной студии на улице Эбби-роуд, откуда только что со скандалом отчалила группа «Oasis», чье пребывание там сопровождалось перебранками как с другими артистами, так и с руководством. «Название „Ultra“ отлично сочетается с нашим новым составом, — отметил Мартин. — Мы успели потерять одного участника, и теперь перед вами „Depeche Mode“ в новой, облегченной и улучшенной версии».

Для работы над дополнительным вокальными партиями для

песен «Home», «The Love Thieves» и «Freestate» в «RAK Studios» на северо-западе Лондона был приглашен старый соратник группы Гарет Джонс. Основную вокальную партию в «Home» великолепно исполнил Гор, а струнной аранжировкой занимались Дэвид Клейтон и Ричард Найлс. «The Love Thieves» и «Freestate» были спеты «возрожденным» Гэаном. Кроме того, Джонс помог Сименону свести два инструментальных трека с нового альбома, «Jazz Thieves» и «Uselink».

Среди прочих приглашенных работников были студийные ассистенты, в том числе Пол Хики, партнер Энди Белла из «Erasure», а также несколько музыкантов: ударники Гота Яшики и Кит Ле Бланк, басист Дуг Уимбиш, перкуссионисты Виктор Эндризио, Дэнни Каммингс и Джеки Либезайт из немецкого прогрокового коллектива «Сап» и, наконец, Би Джей Коул со своей педальной стил-гитарой.

Гор особенно хвалил две работы последнего: «Трек „The Bottom Line“ — это кантри. Это было слышно еще по демо-версии, по тому, как она поется. Вот мы и подумали усилить это ощущение с помощью стил-гитары, но там были намешаны и другие стили. Джеки Либезайт из „Сап“ в этой песне отвечал за перкуссию, а еще там присутствует виброфон, который придает треку безумно лаунджевое звучание. Мы смешали эти три понравившиеся нам стиля, и получилась странная смесь, которая тем не менее имеет право называться „Depeche Mode“».

Мартин предвкушал успех; однако затянувшаяся работа над «Ultra» стала испытанием для всех, кто принимал в ней участие. На вопросы о сложностях процесса Тим Сименон обычно отшучивался, но на душе у него было не так уж весело. «Я совершил глупость, продолжив работу в течение января и февраля 1997-го, — признался он. — Чувствовал я себя ужасно, едва держался на ногах. Я был изможден духовно и физически и в итоге решил несколько месяцев отдохнуть».

«После завершения работы у Тима случилась ПАД — послеальбомная депрессия!» — шутил Энди Флетчер.

И «Mute Records», и «Depeche Mode» понимали, что от успеха нового альбома зависит очень многое.

Дэниел Миллер: *«Ultra» создавалась группой на грани краха, а в музыкальном плане это было разведкой: «DM» пытались выяснить, что с ними будет без Алана. Впрочем, на альбоме всех их тогдашних проблем можно и не услышать, а «Barrel Of A Gun», например, вообще была записана уже после того, как проблемы закончились. Мне кажется, в процессе выздоровления Дэйв обрел новый голос.*

Дэйв Гэан: *Я не просто пел песни Мартина, пытаясь угодить ему, продюсеру и вообще всем, кроме себя самого. Впервые я смог петь их от всего сердца, как свои. А вообще моей целью в тот период было восстановить отношения с сыном.*

Судя по интервью для журнала «Q», которое Гэан дал Филу Сатклиффу в 1999-м, Дэйв-отец наконец нашел то, что искал: «Провести пару дней с Джеком — вот что мне теперь невероятно нравится. Просто быть рядом с ним, а не делать вид. Прошлой ночью в отеле я услышал, как он стонет во сне, зашел к нему в комнату, лег рядом, обнял его — и он снова уснул. Полгода назад я был бы не в состоянии это сделать — от стыда и чувства вины».

Дэниел Миллер: *Мне кажется, их окружение, равно как и прессу, весьма шокировал тот факт, что они сумели завершить альбом.*

По словам Уайлдера, участники часто спорили о том, каким синглом лучше предварить выход очередного альбома. С пластинкой «Ultra» было также, но в итоге из «It's No Good» и «Barrel Of A Gun» выбрали вторую. «Мы подумали, что для нашего возвращения подойдет песня потяжелее», — сообщил Энди Флетчер журналисту Рене Пассету.

«„Barrel Of A Gun“ — самая новаторская песня из всех, что мы записали, — сказал Дэйв Гэан в интервью для „BONG“ накануне выхода сингла. — Это самый необычный наш трек. Он стал испытанием для всей группы; для меня — в плане вокала».

Энди Флетчер: *Почему-то все думают, что первый сингл отражает звучание всего альбома. Но альбом-то совсем не такой жесткий, скорее наоборот, спокойный.*

С первых же нот становится ясно, что «Barrel Of A Gun» с ее рваным, хрипящим вокалом спокойной не назовешь. А тут еще и текст открыто рассказывал подробности недавнего периода в жизни Гэана: «Каждую ночь ко мне приходит страшный голод. О нем невозможно забыть. Его не утолить. Эта невыносимая боль, эти удары в голове оставляют внутри меня каинову печать».

Мартин Гор в разговоре с Китом Кэмероном из «NME» расшифровал текст песни следующим образом: «„Barrel Of A Gun“ — об осознании того факта, что ты совсем не обязательно вписываешься в чужие представления. Можно иногда отступать от своего пути, но мне кажется, есть что-то, что каждому из нас предначертано, и оно сбудется. Но я не конченый фаталист: я считаю, что от нас тоже кое-что зависит, — но не думаю, что многое».

Еще не полностью восстановившему силы Гэану такая позиция очень приглянулась: «Мне всегда нравилось выпить, но я

никогда не умел это делать. Я пил не ради того, чтобы повеселиться с друзьями, а просто чтобы напиться — это я осознал еще подростком. Я действительно верю в то, что моя чрезмерная жажда внимания — врожденная. Я пришел в группу специально для того, чтобы меня все видели и обсуждали. Думаю, я просто искал что-то, что помогло бы мне чувствовать себя уютно, и какое-то время я находил это в наркотиках. Но, как известно, как только они перестают действовать, начинаются неприятности. На наркотики я потратил около двух лет, на попытки завязать — намного дольше. Самый, блин, кошмар — это когда бросаешь на несколько дней. Это как карусель, с которой не слезть».

К счастью, к 1997-му Дэйву удалось-таки оттуда слезть; правда, задача оказалась нелегкой — по его словам, из-за его врожденной порочности: «Я думаю, это гены. На эту тему есть множество теорий. Я знаю только, что мне лучше живется, когда я ни к чему такому не притрагиваюсь. Теперь я больше не тешу себя мыслью, что могу побаловаться и бросить; но я больше не скучаю по наркотикам. Какое-то время мне было очень тяжело даже просто не думать об этом. Но после того, как завяжешь, должно пройти какое-то время — ну, по крайней мере у меня было так, — прежде чем ты снова сможешь расслабиться. А потом стали выдаваться дни, когда я чувствовал полное удовлетворение и интерес к жизни; мне снова захотелось просто чем-нибудь заниматься. Просто я много времени провел, не делая ни хрена и при этом считая себя очень деятельным».

Видео на тридцатый сингл «Depeche Mode» было снято Корбайном в конце ноября в сердце Марракеша.

Дэйв Гэан: Хо*тите интересную историю про тот клип? У меня на веках были нарисованы глаза, и во время съемок мне надо было ходить вдоль длинной стены. Это стена вокруг одного старого марокканского города, и местные используют ее как туалет. И вот я ходил вдоль этой стены, а съемочная группа кричала: «Направо! Налево!», потому что то и дело кто-нибудь подходил к стене по своим делам. Но я-то не видел! И вот так я с закрытыми глазами топал по всему этому дерьму. Антону и Ричарду Беллу, нашему продюсеру, это казалось невероятно забавным.*

Во время марокканских съемок Гэану пришлось в буквальном смысле пострадать за искусство: он подхватил сальмонеллез и был вынужден срочно улететь домой, в Англию, где в течение трех дней был прикован к постели в одной из лондонских клиник. Он говорил, что некоторые фрагменты захватывающего нового творения Корбайна, повествующего о человеке, на которого

направлено дуло пистолета, довольно точно отражали его недавнюю жизнь: «Я хотел, чтобы клип изображал постоянные попытки убежать от собственной жизни и чувств, — объяснил исправившийся вокалист. — Это примерно то, чем постоянно занимаются наркоманы».

Корбайн, оказывавший Гэану поддержку во время его кошмарной зависимости, а затем реабилитации, сумел сделать видео весьма выразительным. «Думаю, идея клипа пришла ему в голову, когда он начал видеть улучшения в моем состоянии», — прокомментировал Гэан.

В пресс-релизе, выпущенном «Mute Records» накануне выхода первого за три года сингла «Depeche Mode», сообщалось, что «Barrel Of A Gun» одновременно выйдет «на двух дисках и двенадцати дюймовой пластинке с раскладывающейся обложкой». По традиции не было недостатка в ремиксах; на этот раз над ними потрудились «выдающиеся светила танцевальной музыки „Underworld“, „3 Phase“, „One Inch Punch“ и „Plastikman“». Все эти «светила», а также обойденный вниманием автора пресс-релиза «United», были упомянуты и в броской рекламе, напечатанной в мейнстримовых музыкальных изданиях — в «New Musical Express» реклама сингла занимала целую страницу.

Энди Флетчер: *«Underworld» прислали нам два варианта ремикса. Тим их уже слышал и сказал, что второй просто великолепен. Ну, мы начали с первой версии, «Underworld Soft Mix». Мы подумали: «Ничего себе, как здорово! Должно быть, второй ремикс вообще потрясающий!» Но «Underworld Hard Mix» тянется десять минут, и за все это время не слышно ни единого намека на оригинал, и к тому же он полностью инструментальный. Я пришел к Тиму и говорю: «Да, отличный трек, но с песней у него ничего общего». А он отвечает: «Ну, так теперь принято». Но нас это не устроило, и мы, посовещавшись, послали тот ремикс обратно, а «Underworld» пошли на компромисс и добавили вокал. Правда, я все еще неуверен насчет того ремикса; а вот «Soft Mix», по-моему, замечательный.*

Мартин Гор тоже был не в восторге: «Темп оригинала „Barrel Of A Gun“ — около восьмидесяти трех ударов в минуту. Услышав „Underworld Hard Mix“, мы подумали: интересно, как этот темп соотносится с нашим? У них получилось раза в два быстрее! Мы проверили, и оказалось, что у них там было около ста сорока восьми! Я позвонил ими спросил, можно ли добавить вокал — просто чтобы ремикс хоть чем-то напоминал оригинал, а то ведь ни одного звука знакомого. А они говорят, мол, мы не знаем, как это сделать — там темп другой, и тональность тоже. Не тот темп, не та тональность — ну да, я и говорю, это просто совершенно

другая песня!»

Дэйв Гэан: *Все, кто слышал альбом, единодушно решили, что самым успешным треком будет «It's No Good». О да, говорили они, это настоящий «Depeche Mode». А я вот считаю, что самым большим успехом было то, что мы вообще сумели этот альбом закончить, и нам всем он нравился — ну а если к этому приложится успех в чартах, что ж, тоже приятно.*

Спустя две недели после выпуска «Barrel OF A Gun» добрался до четвертого места в британском чарте синглов. Это был лучший результат группы за тринадцать лет — со времени выхода «People Are People». (Штатовский результат был заметно хуже — там сингл в «горячей сотне» «Billboard» не поднялся выше сорок седьмой строки. — *Дж. М.*)

Британские поклонники явно были рады возвращению группы, а особенно Гэана, из небытия. Тогда же бывший фронтмен «Slade» Нодди Холдер выступил в роли приглашенного рецензента журнала «Melody Maker»: «Мне нравятся „Depeche Mode“. Они были моей любимой группой начала восьмидесятых. Их музыка меня трогала. Они успели выпустить немало хороших синглов, но на этот раз они немного заплутали. Этот трек слишком переменчив. Это все от злоупотребления наркотиками, вот что я вам скажу. Их вокалист что, опять умом тронулся? Он ведь уже лежал в психушке!»

В передаче «Top Of The Pops» группа появилась в неожиданном составе, включавшем в себя Антона Корбайна на ударных и Тима Сименона в роли клавишника. «Перед самым выходом на сцену я спросил Тима: „Ты понимаешь, что то, что ты сейчас будешь делать, повредит твоей репутации?“» — улыбается Мартин Гор.

Корбайн, в свою очередь, отнесся к новой роли весьма серьезно. «Он мне сказал, что лет десять не был так счастлив, — поведал Энди Флетчер Рене Пассету. — Он купил себе ударную установку и сидит репетирует. Он будет играть с нами на сцене».

31 марта, ровно за две недели до британской даты выхода «Ultra», увидел свет второй сингл с альбома, «It's No Good». Как обычно, одновременно были выпущены как стандартные, так и эксклюзивные двенадцатидюймовки и компакт-диски, на которых, помимо собственно заглавного трека, содержалась подборка ремиксов. В числе авторов были подопечная культового лейбла «Mo' Wax» Андреа Паркер, голландский «технарь» Speedy J, он же Йохем Паап, и Дэррен Прайс с «Nova Mute», дочернего лейбла «Mute». Прайс сделал ремикс на новую песню «DM», «Slowblow». «Выбор был основан на простом принципе, — говорит Гор. —

Взяли тех, кто мог уложиться в наши сроки».

Больше всего времени было, похоже, у Антона Корбайна, который в новом видео выступил в роли ударника. «Мы слегка переживаем по поводу нового клипа. Мы еще не читали сценарий и боимся, что девяносто девять процентов времени в камере будет один ударник», — шутил Гор.

Дэйв Гэан: *Делать клип на «It's No Good» было ужасно весело. Антон на этот раз решил оторваться по полной и нарядил меня в костюм из зеленой парчи. У меня в то время были длинные волосы, поэтому на мне парик в стиле пижона пятидесятых годов. И у меня была самая настоящая роль: я играл этакую бывшую звезду рок-н-ролла, которая теперь вынуждена играть во всяких сомнительных заведениях, но по-прежнему мнит себя богом.*

Энди Флетчер: *«It's No Good» была обречена стать синглом, это уже по демоверсии было ясно. Мартин тогда позвонил мне и сказал: «Кажется, я сочинил хит». И она действительно возглавила хит-парады во многих странах.*

Британцы приняли новый сингл с восторгом и к 12 апреля подняли его до пятой строки национального чарта. Это был второй по популярности сингл «Depeche Mode» в их родной стране. Реакция прессы была не менее бурной. «В создании подобных высокотехнологичных и при этом мелодраматичных песен „депешам“ нет равных, — писал „NME“. — Этот факт лишний раз подчеркивается нудными ремиксами за авторством Speedy J, Андреи Паркер и им подобных».

Мартин Гор: *Я всегда стараюсь первым делом позаботиться о том, чтобы у песни была какая-то основа, а уж потом браться за компьютеры и прочую электронику. Мне кажется, если начинать с компьютера и синтезаторных банков, очень легко возомнить, что песня отличная, когда она на самом деле никакая — просто парa-тройка звуков хорошо удалась.*

Глава XXX
Ультра-что?

Большинство моих новых нью-йоркских друзей — из числа тех, кто решил больше не пить и не принимать наркотики, и, если честно, они куда креативнее, чем те, с кем я тусовался раньше.

Дэйв Гэан, 2001

«Depeche Mode» ждал приятный сюрприз: в первую же неделю было продано сорок три тысячи копий альбома «Ultra», и альбом тут же попал на первое место британского хит-парада, свергнув оттуда «Spice», дебютный альбом подростковой поп-группы «Spice Girls».

Как и следовало ожидать, единодушия среди рецензентов не наблюдалось. Джеймс Олдхем из «NME» присудил альбому довольно скромные шесть звезд из десяти: «Семнадцать лет вместе; продано свыше тридцати миллионов копий альбомов, и вот выходит еще один — вот только на этот раз это не просто очередная пластинка „DM“, иначе откуда бы взялся этот нездоровый интерес публики. Нет, „Ultra“ — это кульминация жуткой мелодрамы, едва не закончившейся смертью, но ограничившейся без пяти минут смертельным сердечным приступом и долгим и мучительным отходняком».

Реакция Робина Бреснарка из «Melody Maker» была более едкой: «От „Ultra“ звенит в ушах, а былая слава „Depeche Mode“ тем временем зарастает мхом. Гэана не было слишком долго, и именно поэтому ему никогда уже не выздороветь. В какой-то момент он сглупил и начал себя жалеть, он пал жертвой одержимости собой и самообмана. Именно поэтому убитая горем мать, Мартин Гор, весь остаток дней потратит на то, что будет писать колыбельные о даровании своего сына. Она будет выметать прочь из дома кровавые свидетельства его зависимости и дезинфицировать комнаты своим безрадостным оптимизмом. Она еще помнит, как ждала его возвращения. Но теперь она ему не рада».

С другой стороны, на давнюю поклонницу «DM», Кэролайн Салливан из «Гардиан», альбом произвел сильное впечатление: «В словах Гора ровно столько отчаяния, сколько требуется Гэану. Здесь меньше религиозной символики, чем обычно; вместо нее

здесь „измученные души“ („The Love Thieves“) и „эмоциональные утраты и отчаяние“ („Freestate“). Сам Гор поет в треке „Home“, где он „тонет во времени под отчаянный ритм“. Пусть это послушают те, кто сомневается в силе воздействия поп-музыки, и попробуют притвориться, будто их не зацепило. Даже в „It's No Good“, откровенно любовной песне, слышится все та же разлитая по альбому тревога».

«Несмотря на то что продажи альбомов „Depeche Mode“ достигли тридцати миллионов копий! что свидетельствует об их популярности во всем мире, британские критики с подозрением отнеслись к переходу группы от легкомысленного синтипопа к готичному электророку, — писал Нил Маккормик в „Дейли телеграф“. — Мрачные снимки и видеоклипы Антона Корбайна только лишний раз выставляют напоказ ущербность участников группы, и они смотрятся как низкобюджетный закос под „112“. В свете этого недавние героиновые исповеди Дэйва Гэана выглядят не как крик о помощи, а скорее как попытка соответствовать образу. С учетом того, что большая часть рецензентов настроена скептически, возможно, не слишком разумно было давать песням названия типа „Useless“ (бесполезный, никуда не годный) или „It's No Good“ (ничего хорошего)».

Успех альбома в Штатах был гораздо менее стремительным, и тем не менее «Ultra» упорно продолжал карабкаться вверх и в итоге добрался до пятой строки чарта «Billboard Top 200», а общее время пребывания альбома в хит-параде составило девятнадцать недель. Конечно, до семидесяти четырех недель, рекорда, установленного альбомом «Violator», было далеко, но все же за это время бюджет Мартина Гора, а также империи «EMI Records», подписавшей контракт с группой (точнее, Гором) в 1995 году, успел существенно пополниться.

Роберт Марлоу: *На текущем счету Гора, наверное, миллионов двадцать пять, не меньше! Я никогда об этом не спрашивал и поэтому точно не знаю, но мне кажется, из всех моих знакомых Мартин самый богатый.*

Журнал «Q» внес всех троих оставшихся участников «Depeche Mode» в список ста богатейших рок-звезд. Мартин с приписываемыми ему пятнадцатью миллионами занял сорок седьмое место, Энди Флетчер с десятью миллионами — пятьдесят восьмое, а Гэан со скромной цифрой в пять миллионов фунтов стерлингов пристроился на семьдесят шестом — вероятно, ощутимая часть его средств ушла на удовлетворение его недавних потребностей.

Алан Уайлдер: *Они не упомянули несколько тысяч людей,*

которые должны были оказаться в том списке. Я еще никогда не видел достоверного финансового рейтинга звезд. Некоторые их предположения просто смешны. Все цифры практически целиком основаны на одних догадках. Раньше «О» как журнал мне очень нравился, но за последние несколько лет он сильно испортился. Что касается моего личного благосостояния, мне не хотелось бы его обсуждать — это личное.

Новый альбом сохранял высокую позицию в чартах, и логично было бы ожидать, что «Depeche Mode» задумаются о масштабном турне, однако на этот раз вышло иначе. Журнал «NME» сообщил читателям, что в 1998 году группа отправится на гастроли «в поддержку готовящегося к выходу двойного сборника лучших работ за период с 1985-го по 1997-й год».

Энди Флетчер: *Думаю, мы отправимся в турне в следующем году, когда мы все будем получше себя чувствовать. Мы только что выпустили очень хороший альбом и надеемся пока что просто насладиться его успехом.*

Впрочем, Флетчер не отрицал вероятности появления группы на телевидении: «Мы там не выступали живьем с 1982 года. Наш опыт на ТВ нередко был довольно неудачным — в те времена качество звука было фиговое, равно как и само телевидение, и те условия, которые предоставляли телеканалы. С тех пор многое изменилось в лучшую сторону».

В итоге «Depeche Mode» вернулись на сцену раньше, чем рассчитывал Флетчер: 10 апреля 1997-го группа с коротким сетом выступила в «Адреналин Виллидж» на юге Лондона, причем все действо было заснято каналом «MTV». Помимо самой троицы на сцену вышли сессионный ударник Кристиан Айгнер и клавишник Дэвид Клейтон — он управлял станцией «Korg Trinity» с помощью синтезатора «Roland A-90». Флетчер по-прежнему пользовался сэмплером «Emax Turbo II», оставшимся у группы со времен гастролей «World Violation Tour» в 1990-м, а Гор играл на гитаре «Gretsch Anniversary» (точнее, ее копии, сделанной Диком Найтом специально для выступлений. Найт использовал части от оригинальной гитары, но для уменьшения отдачи повысил процент содержания древесины. — *Дж. М.*). Этим концертом «депеши» отпраздновали выпуск нового альбома.

Пускали на вечеринку исключительно по пригласительным. Помимо таких людей, как Нил Теннант из группы «Pet Shop Boys», Ник Кейв и Гэри Ньюман, за действом наблюдал Саймон Уильямс из «NME». Его реакция была весьма негативной; особенно его возмутил тот факт, что на одну постановку шоу ушло ни много ни мало пятьдесят тысяч фунтов: «Эта цифра особенно поражает в

свете того, что песен „Depeche Mode“ сыграли… пять. Если это задумывалось как попытка показать миру, что Гэан давно и успешно справился с наркотической зависимостью и свеж как огурчик, то непонятно, почему выступление было таким коротким: исполнить пять песен — не самая трудновыполнимая задача на свете. Если это должно было стать вечеринкой „для своих“, то вызывает недоумение наличие в сете всего одного из старых хитов — „Never Let Me Down Again“».

Дэниел Бут, журналист из «Melody Maker», тоже высказался довольно резко: «„Depeche Mode“ лучше, чем многим другим, удается иллюстрировать обратную сторону поп-славы — превращение из конфетки в дерьмо, и дело не в том, что я уже начинаю тосковать по музыке моей юности. Просто Дэйв Гэан стал воплощением всех тех стереотипов о рок-звездах, над которыми не так давно в открытую издевалась его группа. Единственное, в чем проявилось их „открытие себя“, это чудовищно мрачные тексты и звучание; что может быть банальнее, чем считать, что откровенная и невеселая лирика может сопровождаться исключительно болезненной и депрессивной музыкой? Электронной музыке и электропопу в особенности еще только предстоит освободиться от оков жесткого индустриального синтезаторного кошмара. Именно это наследие по-прежнему лежит в основе музыки „Depeche Mode“; их примитивный техногранж лишь искажает истину, превращая ее в примитивную черную пантомиму».

«Депеши» предпочли проигнорировать нелестные высказывания и 16 мая повторили эксперимент в лос-анджелесском «Шрайн-экспо-холле». Впрочем, группе и без того не приходилось скучать. «В понедельник у нас была фотосессия, во вторник — та штука в Интернете, сегодня мы должны появиться в „The Tonight Show“, а завтра мы играем на вечеринке в честь выпуска „Ultra“», — перечислял Мартин Гор.

Тогда же группа впервые появилась в передаче Джея Лено «The Tonight Show» на канале «NBC». «Выступления перед большими аудиториями на телевидении — сущий кошмар, — утверждает Мартин. — Мне страшно нравится писать песни и быть в группе, но вот телевыступления не по мне. Но это часть моей работы — приходится мириться».

Судя по всему, американские поклонники были весьма рады готовности Гора пойти на компромисс ради своего дела. «Всем сомневающимся в долговечности „Depeche Mode“ советую взглянуть: фанаты всю ночь дежурят у входа в телестудию, лишь бы заполучить билет на „Tonight Show“», — докладывал Гордон Тукуматсу, репортер «KNBC 4 Channel 4 News».

13 мая «Depeche Mode» приняли участие в первом в мире интернет-чате в формате «RealVideo». Данное мероприятие было приурочено к открытию официального сайта группы, www.depechemode.com, который в первые же сутки после запуска набрал ни много ни мало полмиллиона посещений.

Мартин Гор: *Вроде бы та штука в Интернете побила рекорды — приятно, конечно. Наши фанаты — удивительные люди. Мы никогда толком не понимали причин такой их одержимости. Кажется, ни у какой другой группы нет таких повернутых поклонников.*

Дэйв Гэан: *Я считаю Интернет отличным открытым источником информации. По-моему, клево, что поклонники могут общаться друг с другом в режиме он-лайн. Это как написать письмо и тут же получить ответ.*

Энди Флетчер: *Лично я считаю, что Интернет переоценивают. Его беда в том, что девяносто девять процентов информации, например, о «Depeche Mode» ошибочны. Никто не может это контролировать, так что там много неточностей; полагаю, рано или поздно уровень контроля повысится, и тогда, возможно, все станет получше. Но в данный момент полезность Интернета, на мой взгляд, преувеличивается.*

Примерно в то же время Алан Уайлдер запустил собственный сайт, www.recoil.co.uk, причем обязанности администратора он взял на себя. «Уровень своей жизни нужно поддерживать, но не ценой прогресса, — заявил Уайлдер. — Отличный пример — походы по магазинам. Идешь в виртуальный супермаркет, закупаешься на неделю, а потом ждешь себе, когда какой-нибудь прыщавый подросток доставит все твои покупки, — по-моему, это шаг вперед. Вот ведь парадокс: моему сольному проекту, „Recoil“ Сеть приносит пользу: во-первых, там удобно распространять информацию, а во-вторых, поклонники могут обмениваться музыкой, в основном бутлегами. В то же время группа „Depeche Mode“, второй мой источник дохода, как раз наоборот, вынуждена предотвращать распространение неофициальных материалов».

«Всемирная паутина» продолжала расти, и тем не менее в 1997-м Алан Уайлдер, а с ним и Винс Кларк по-прежнему пользовались более традиционными способами распространения информации. Результаты их действий были довольно непредсказуемы как в плане коммерческого успеха, так и в смысле оценки критиками. Выпуск десятого альбома «Erasure», «Cowboy», сопровождался выходом трех синглов, два из которых в Британии стали хитами: «In My Arms» в январе 1997-го занял четырнадцатую строчку хит-парада, а «Don't Say Your Love Is

Killing Me» парой месяцев позже — двадцать третью. Группа поехала на гастроли, в ходе которых дала тридцать семь концертов, первые девять — на огромных площадках у себя на родине, а остальные — в Европе и Северной Америке. Альбом, к несчастью, провалился, несмотря на весьма достойную рекламную кампанию, развернутую, в частности, фирмой «Tower Records».

Критики устроили разнос и альбому, и гастролям. Саймон Уильямс из «NME», например, выставил альбому всего три звезды из десяти: «Под „Cowboy“ не потрахаешься: тут можно разве что уныло подвывать. До неприличия пристойная жвачка от ребят, которые когда-то не прочь были подефилировать по сцене, демонстрируя публике искусственные члены, а теперь, похоже, с большей охотой почили бы на лаврах».

Живые выступления «Erasure» критикам тоже не очень понравились. «К 1986 году, когда „Erasure“ вошли в мир синтипопа, „Heaven 17“ уже успели там обжиться, — написал Пол Секстон из „Таймс“ в рецензии на концерт группы на арене Уэмбли, прошедший 18 апреля, — так что можно получить какое-то анахроничное удовольствие от того, что теперь эти более зрелые электронщики играют у Энди и Винса на разогреве. За десяток с лишним лет существования группы Белл и Кларк успели выпустить несколько хитовейших альбомов — все пять пластинок, записанных в период с 1988-го по 1994-й, попали на первое место в чарте; также на их счету двадцать шесть синглов, попавших в Топ-40. Увы, в последнее время дела у группы идут куда хуже. Завершающий концерт был довольно банальным — в этом есть ощущение не просто конца тура, а конца эпохи. Вокалист, как обычно, изображал Денни Ля Рю от поп-музыки, а клавишник время от времени крутил какую-нибудь ручку на одном из своих синтезаторов. В остальном же Винс выглядел как лишняя деталь, не справляющаяся со своей комической ролью. Даже когда он нарядился кактусом, никто особенно не смеялся».

Алан Уайлдер тем временем занимался «Unsound Methods», четвертым альбомом «Recoil», выпущенным в октябре 1997-го.

Алан Уайлдер: *Мне сложно говорить об этом альбоме, хотя у меня в запасе есть одна подсказка: пожалуй, чтобы понять, что я думаю об «Unsound Methods», стоит послушать сначала его, а потом «Ultra», потому что эти две пластинки отлично отражают отношения междумной и Мартином в музыкальном плане. Это практически как если бы мы с ним довели до крайности то, чем занимался каждый из нас в группе.*

Работа Уайлдера явно озадачила критиков, включая газету «Индепендент»: «К несчастью, название альбома бывшего

участника „Depeche Mode“ Алана Уайлдера („Неверные методы“) оправдывает себя. На этой мрачной, написанной в стиле потока сознания пластинке наличествуют все преступления, свойственные музыкантам, которым не хватает сосредоточенности: потворство своим желаниям („Drifting“), завышенное самомнение („Incubus“) и претенциозность („Luscious Apparatus“)».

Рецензент журнала «Mojo» не соглашался: «Возьмите бывшую поп-звезду и смешайте с горстью достойных приглашенных вокалистов. Получится мастерски сделанный, умный и мрачный альбом. Выразительные, темные настроения Уайлдера; песни об извращенцах, преследователях и жертвах. Кульминация всего — неожиданно врывающийся в конце „Control Freak“ бесплотный припев: „You're all I need to get by…“ Не советую слушать это в темноте».

Как же оценили работу Алана его бывшие товарищи по группе?

Энди Флетчер: *Спродюсирован альбом отлично, а вот души в нем маловато.*

Видимо, основная часть публики разделила это мнение: ни один из трех синглов с «Unsound Methods» так и не попал в чарты. Впрочем, нельзя сказать, что Уайлдер особенно переживал по этому поводу: «У меня и так уже был весьма неплохой контракт с „Mute“, еще со времен участия в „DM“, да и отношения у нас были хорошие. Я отлично знал Дэниела Миллера и был уверен, что он поддержит меня в любом начинании, будь оно коммерческим или нет. Именно по этим причинам мне не хочется никуда уходить с „Mute“, ну и еще потому, что это достойный и разносторонний независимый лейбл. Единственный минус в том, что, в отличие от мейджор-лейблов, у „Mute“ нет средств на то, чтобы разбрасываться деньгами на такие вещи, как реклама. Это бывает довольно удручающе, особенно когда тебе очень нужно, чтобы люди узнали о твоем проекте».

Ну, по крайней мере «Depeche Mode» в рекламе не нуждались — во многом благодаря привлекшим столько внимания прессы достижениям Дэйва на наркотическом поприще. До окончания 1997 года еще две песни с «Ultra» — «Home» и «Useless» — успели стать хитами. Спетая Мартином «Home» вышла на диске и кассете, где помимо нее были ремиксы за авторством «Jedi Knights», «LFO», «Air Skylab» и «Grantby», а также концертные версии «Barrel Of A Gun» и «It's No Good», записанные на вечеринке в честь выхода альбома, состоявшейся 10 апреля. Клип на эту песню был снят Стивом Грином в Лос-Анджелесе. 28 июня

сингл добрался до двадцать третьей строки британского чарта.

Немногим ранее кто-то из журналистов поинтересовался у участников группы, не планируется ли выход компьютерного диска. «Мы об этом подумываем, но конкретных планов пока нет», — ответил Гэан.

Тем не менее совсем скоро эта задумка воплотилась в реальность: 20 октября группа выпустила сингл «Useless» на двух так называемых улучшенных компакт-дисках (Audio/CD-ROM). На них содержались как обычные музыкальные треки, так и клипы Антона Корбайна на «Barrel Of A Gun» и «It's No Good» (по одному видео на диск), которые можно было просматривать на компьютере. В общем, «депеши», как всегда, старались идти в ногу с прогрессом, и наградой им стало еще одно попадание в тридцатку лучших синглов. Видео Корбайна на «Useless», снятое у заброшенной угольной шахты, вышло довольно мрачным, но запоминающимся.

В Штатах «Home» и «Useless» вышли сдвоенным синглом — как обычно, в нескольких форматах: на семи- и двенадцатидюймовках, стандартном и «улучшенном» компакт-дисках, а также на кассете. Сингл не поднялся выше 88-го места в билбордовском чарте, а в чарт альтернативного рока не попал вовсе.

В целом по миру было распродано больше четырех миллионов копий альбома «Ultra». Энди Флетчера, исполнявшего роль менеджера группы, этот успех явно воодушевил: «Нам снова стало интересно этим заниматься, и мы с нетерпением ждем возвращения в студию — а ведь последние три месяца мы и так провели именно там за записью трех новых треков. Мы как будто заново родились — ощущения как пятнадцать лет назад!»

Видео из студии «Eastcote» запечатлело Дэйва, самозабвенно поющего новую песню, «Only When I Lose Myself», а также наблюдающих за ним из-за стекла аппаратной Флетчера, Гора, Сименона и звукоинженера Кью. В самом деле, создавалось четкое впечатление, что «Depeche Mode» наконец примирились со своими демонами.

Закончился процесс записи и сведения трех новых треков, проходивший в марте 1998-го в лондонских студиях «Eastcote» и «Abbey Road» под руководством Тима Сименона. Энди Флетчер хотел, чтобы группа как можно скорее вернулась к работе, однако ему пришлось подождать, поскольку у трио и так уже было немало планов на остаток года. Да и до выхода этих трех новых песен прошло несколько месяцев: сингл «Only When I Lose Myself», выпущенный на двенадцатидюймовке и двух компакт-дисках в

сопровождении других двух треков, «Headstar» и «Surrender», а также различных ремиксов, вышел только 7 сентября.

Запоминающаяся мининалистичная обложка сингла была создана «Intro», ранее работавшими над оформлением пластинки «Unsound Methods». Видео, сделанное фотографом Брайаном Гриффином, напоминало что-то среднее между фильмом Дэвида Линча и рекламой модного автомобиля. Сотрудничество с Корбайном не прерывалось, просто Антон был занят подготовкой сценического оформления и видеоряда для нового турне. Часть материала сохранилась с тех пор, когда Алан еще был в группе, и не сказать, чтобы последний был очень этому рад: «Меня никто не спросил, хочу ли я, чтобы мое изображение было использовано в оформлении тура, в котором я не принимаю участия».

В Британии сингл добрался до семнадцатой строки чарта, причем мнения рецензентов, как обычно, разделились. В билбордовском чарте «Only When I Lose Myself» не поднялась выше 61-го места, но, по крайней мере, Дэйв Гэан говорит, что ему было очень приятно ее петь.

Впрочем, мнения участников часто не совпадали с мнениями критиков.

Энди Флетчер: *Я лично ставлю «Never Let Me Down Again» в число четырех наших лучших песен, и к тому же это легендарный «живой» номер, и тем не менее в Англии она не поднялась выше двадцать второй строки чарта, хотя обычно здесь наши синглы попадают в пятерку лучших. То есть это легендарная песня, но в чартах она провалилась. Или вот взять трек «Condemnation» с альбома «Songs Of Faith And Devotion»: мы думали, он станет хитом, а он тоже возьми да и провались. Не всегда получается предугадать.*

За пять дней до появления сингла на полках британских музыкальных магазинов «депеши» отправились в долгожданное турне, состоявшее из шестидесяти четырех концертов в восемнадцати странах и растянувшееся на четыре месяца. Открылся «The Singles Tour», обязанный своим названием готовящемуся к выходу сборнику синглов «The Singles 86–98», выступлением в эстонском городе Тарту 2 сентября 1998-го. («DM» всегда могли рассчитывать на поддержку со стороны бывших союзных республик. Популярность «депешей» в этих странах была такова, что в Таллине, например, есть бар, названный в честь группы. «В одном из уголков этого города навсегда поселился Бэзилдон, — писал журналист газеты „Обзервер“, посетивший данное заведение. — Это храм эссекского синтипопа восьмидесятых». — *Дж. М.*)

Эстония вполне годилась в качестве стартовой площадки для группы, чьи участники уже почти позабыли, каково выступать перед большой аудиторией. Нил Маккормик из «Дейли телеграф» побеседовал с Дэйвом во время предгастрольной лондонской репетиции. «Я очень нервничаю. По правде говоря, я вообще в ужасе, — говорит трезвый, угрюмый и коротко постриженный Гэан, — но это волнение отчасти приятное. Мой голос сейчас в хорошей форме. Я и сам в хорошей форме. Я чувствую свою силу. Не, знаю, можно ли в принципе быть готовым к гастролям, но сейчас я к ним готов как никогда. У меня было много времени на то, чтобы научиться о себе заботиться. Мои приоритеты поменялись. Сейчас я понимаю, что это не начало и не конец всего. Звучит банально, но меня воодушевляет возможность снова отправиться в путь, а еще больше меня воодушевляет тот факт, что я снова могу чувствовать и что перемены в моем настроении больше не имеют ничего общего с веществами, которые я употребляю. Я от этого отвык. Я очень долго полагал, что если ты в группе, то непременно нужно вести себя соответственно — не слать сутками, оттягиваться на вечеринках, а потом полностью выкладываться на сцене. Я и правда верил, что обязательно нужно проживать то, о чем поешь. Но в избыточности нет никакой пользы, и она не делает жизнь более „настоящей“. Принято считать, что ради искусства нужно пускаться во все тяжкие, чтобы получалось реалистичнее, — ну так вот, с этим стереотипом я не хочу иметь ничего общего. Все, что имеет значение, — это песни и то, как я их пою. В этом сете есть немного попсы, немного рока, немного блюза и еще кое-где чуть-чуть госпела. Мы очень гибки».

Энди Флетчер, признавшийся как-то, что на нем лежит обязанность придумывать вступления и шутки для застольных речей «DM», вполне оправдал эту роль, выступив перед четырьмя съемочными группами и почти сотней журналистов, 20 апреля собравшимися в «Хайет-отеле» в Кельне на презентации «The Singles Tour»: «Благодарим представителей всех стран, а также нашего менеджера Джонатана Кесслера, который последние четыре года удерживал нас вместе, — думаю, ему пришлось нелегко. Четыре года назад, после окончания прошлого турне, мы, кажется, решили, что оно было последним, но потом мы записали альбом „Ultra“, который нам кажется очень хорошим. Последние три месяца мы провели в студии за работой над новым материалом, и мы думаем, что эти гастроли, которым мы так рады, станут одними из лучших гастролей „Depeche Mode“. Мы будем играть лучшие песни за двенадцать лет, так что сет получится во многом ретроспективным. Мы с нетерпением ждем начала тура».

Алан Уайлдер прокомментировал известие о том, что его бывшие коллеги едут на гастроли, следующим образом: «Учитывая все произошедшее за последние четыре года, я считаю, что это очень смело с их стороны — не потому, что я ушел из группы, а потому, что излишества „Devotional Tour“ на всех сказались не лучшим образом, и я не думаю, что кому-нибудь из них захочется их повторять. С другой стороны, я понятия не имею, каким будет это турне».

Новый сет состоял из большего количества песен и игрался на значительно больших площадках. Изменилось также освещение и, в меньшей степени, набор аппаратуры и концертный состав группы. Дэвида Клейтона на клавишных сменил Питер Гордено, а стойка мартиновских синтезаторов выросла в два раза.

Мартин Гор: *Впервые я занялся музыкой в тринадцать лет. Сначала я играл на гитаре. Синтезатор я впервые увидел в восемнадцать. Вообще, было бы довольно логично, если бы я продолжал заниматься игрой на гитаре, а не на синтезаторе — по крайней мере, первые семь или десять лет в группе. В новом сете я играю на гитаре в восьмидесяти процентах песен, но кое-где исполняю и синтезаторные партии.*

Энди Флетчер: *Во время тура у нас на сцене постоянно будет живой ударник, австриец по имени Кристиан Айгнер. Играет он отлично. Он с нами выступил на телевидении, в «The Tonight Show».*

Дэйв Гэан: *Во время гастролей в поддержку «Songs Of Faith And Devotion» мы уже пробовали играть с живым ударником. Еще у нас тогда были бэк-вокалисты, и нам понравилось, как получилось, так что это мы тоже повторим. Нам нужен клавишник, потому что Алана, который играл многие партии, с нами больше нет. Есть еще пара мелочей, которые мы опробовали на «Ultra Party»; они прямо-таки преобразили некоторые из старых вещей. Мне лично намного интереснее играть с живым ударником.*

На пресс-конференции в Кельне Гэан высказался также на тему полностью живых выступлений и выступлений под фонограмму: «Нас вечно критиковали за то, что мы используем фонограммы, хотя мы были далеко не первыми, кто начал это делать, — взять хоть „Pink Floyd“; просто мы всегда открыто в этом признавались. Играть большую часть сета вживую нам, конечно, непривычно».

Мартин Гор, чьей первой репликой на пресс-конференции было «Мне очень жаль, но Алан не смог прийти», добавил: «Сыграть весь наш сет живьем по-прежнему невозможно, наши записи для этого слишком сложны. Думаю, любой разумный человек вынужден будет с этим согласиться».

Изначально Уайлдер предположил, что «вряд ли они станут

использовать что-то из старых фонограмм». «Насколько я понимаю, концертные версии они построили в основном на студийных, — отметил он позже. — Какие выводы из этого сделать, решать вам».

Можно предположить, что за сарказмом Уайлдера стояла в том числе зависть: как-никак бывшие коллеги наживались на его трудах. Известия об успехе, которым пользовались последние концерты группы в Восточной Европе, Алана не удивили.

Алан Уайлдер: *Не думаю, что это связано с тем, что новый сет — фактически сборник хитов. Просто у «Depeche Mode» всегда были необыкновенно преданные поклонники, а в некоторых местах, например в Эстонии и России, группа еще никогда не играла, при том, что как раз там «DM» очень популярны. В этих странах люди не так уж часто имеют возможность сходить на концерт любимой группы, так что их реакция на «DM» неудивительна.*

Сэм Тейлор, журналист газеты «Обзервер», присоединился к двадцати одной тысяче «евроготов», собравшихся 18 сентября на открытом «Вальдстадионе» в Берлине: «Солнце садится за горизонт. Позади сцены вырисовываются темные верхушки деревьев. На сцене, оформленной Антоном Корбайном в стиле пип-шоу, преобладают алый и серебристый цвета. Воздух неподвижен, звук кристально чист; начинаешь понимать, почему Гитлер именно здесь репетировал свои речи. В какой-то момент прожектора поворачиваются в зал, и стадион на время превращается в розоватое море из поднятых рук. Музыка достаточно мрачная и серьезная. Можно было бы представить на месте „DM“ каких-нибудь „Kraftwerk“ если бы не раскачивающиеся бедра Дэйва и не его поминутные выкрики типа „Да, вот так“. Он и в самом деле напоминает Майкла Хатченса — только бэзилдонского розлива: у него раза в два меньше харизмы, зато тяга к самоуничтожению раза в два сильнее. Как ни странно, Гэан по-прежнему не только жив, но и популярен, да так, что Хатченс рядом не стоит. Ему чертовски повезло оказаться в одной группе с Гором. Когда наблюдаешь за ними на сцене, становится совершенно очевидно, как они нуждаются друг в друге. Гор без Гэана — безликий шепот. Гэан без Гора — пародия на рок-звезду. Вместе они смотрятся куда убедительнее».

Вердикт Карла Лобена из «Melody Maker», посетившего концерт на арене Уэмбли 29 сентября, был неутешительным: «В начале восьмидесятых „Depeche Mode“ играли жизнерадостный синтипоп. Потом они занялись извлечением звуков из разного металлолома. Затем совсем уже перешли на индастриал, стали суперзвездами, а их вокалист обзавелся героиновой зависимостью. Чертовски жаль, что теперь они такие отстойные.

Дэйв Гэан, разумеется, уже завязал с героином, вот только вместе с его зависимостью ушло и обаяние „DM“».

Даже Кэролайн Салливан, обычно настроенная более чем благосклонно, на этот раз осталась холодна: «Группа вспоминает свое плодотворное прошлое — возможно, потому, что в последнее время поток хитов несколько поиссяк: последний сингл, „Only When I Lose Myself“, с трудом пробился в первую двадцатку. Поклонникам выдалась возможность на два часа погрузиться в знакомую и любимую атмосферу мрака и уныния. В общем-то, все здесь хорошо, вот только тех, кто надеялся, что это шоу будет таким же грандиозным, как старые концерты „DM“, ждет разочарование: ни краткий экскурс в самый темный период группы, ни оформление сцены, задуманное как имитация кабинки для пип-шоу, не впечатляют».

Одного из поклонников встревожила такая критика. Он ссылался на рецензию из журнала «Q», в последнем абзаце которой «открыто говорится, что, перестав быть наркоманом, Дэйв стал менее харизматичным и интересным как личность».

Алан Уайлдер: *По-моему, единственное, что может встревожить в этом заявлении, — это его банальность. Это не первый раз, когда кто-то заявляет, что под влиянием наркотиков человек искусства становится намного интереснее. Не понимаю, как может журналист, не имевший возможности пообщаться с Дэйвом до и после его опытов с наркотиками, утверждать, что тот стал более или менее интересной личностью. Вот если бы он знал Дэйва и до, и после, тогда у него было бы право на такую точку зрения. А если он имел в виду, что Дэйв стал хуже в музыкальном плане… ну, в общем-то, и в этом случае у него тоже есть право на свою точку зрения.*

Глава XXXI
Плоды трудов

Бессчетное количество раз меня кто-нибудь останавливал на улице со словами: «Я был на том концерте в „Мэдисон-сквер-гарден“. Я вас раньше живьем не видел, да вы мне никогда особо и не нравились, но слушайте, это было потрясающе!» Это так приятно.

Дэйв Гэан, 2001

Выпущенный на двух дисках сборник «The Singles 86–98» без труда пробрался в первую десятку британского альбомного чарта и в октябре 1998-го занял в нем пятую строчку. Ему даже перепало несколько восторженных рецензий. «Совершенно неважно, верите ли вы в то, что „DM“ приложили руку к зарождению техно в Детройте, тем самым обеспечив себе место в числе наиболее выдающихся групп последних двадцати лет, — писал Дэвид Бенедикт из „Melody Maker“. — Важно то, что эта группа продолжает выпускать потрясающую поп-музыку и знает потребности своей целевой аудитории не хуже, чем какой-нибудь коммерческий бойз-бенд. „Never Let Me Down Again“ и сейчас, спустя одиннадцать лет, до дрожи гомосексуальна, в то время как недавняя „Barrel Of A Gun“ остается невероятно жесткой, болезненной и великолепной. „Depeche Mode“ в очередной раз доказали свою значимость».

Энди Флетчер: *Нам это кажется большим достижением — ну, что мы выпускаем сборник лучших вещей и при этом популярны как никогда. Мы считаем «The Singles 86–98» лучшим, что мы сделали за все время существования группы.*

Алан Уайлдер: *Этот сборник — история группы. Если не ошибаюсь, все без исключения треки даются на нем в тех вариантах, что были на синглах-семидюймовках. И это, по-моему, правильно, несмотря даже на то, что на сборнике таким образом оказалась не лучшая версия «Behind The Wheel». Это касается и еще нескольких песен на сборнике, но тут уж по-другому и быть не могло: у каждого есть своя любимая версия той или иной песни, а всем не угодишь. Я, например, изначально был за версию «In Your Room» Бутча Вига, «Jeep Rock Mix», но остальные выбрали другой микс, а на сборнике оказалась как раз та версия, которая нравится*

мне.

Оформление работы «Intro» Уайлдеру не очень понравилось: «В последнее время всеми обложками занимались „Intro“, и то, что они сделали для „Recoil“, по-моему, здорово, но в случае с „DM“ я не понимаю, зачем было выбирать „Intro“, а не Корбайна с его уникальным стилем, который вот уже десять лет занимается разработкой визуального оформления релизов и концертов группы — и, если уж на то пошло, их синглов начиная с 1986-го. На мой взгляд, логичнее всего было собрать воедино его работы — получилось бы более последовательно, не говоря уже о том, что это было бы проявлением верности со стороны „DM“. Я не говорю, что оформление было бы лучше — просто оно было бы целостнее.

Как бы мне ни нравился стиль „Intro“, я считаю, он не подходит к сборнику лучших синглов „DM“. Это же не просто музыка, это еще и образ группы, воспоминания. То, как „Intro“ обошлись с некоторыми символами, например с розой, мне кажется довольно нелепым; с другой стороны, некоторые фотографии вышли просто отличными. В переменах нет ничего плохого, просто, по-моему, сейчас не самое подходящее для этого время.

Согласно контракту, у меня есть право принимать участие в решениях, касающихся любых аспектов записей, в создании которых я принимал участие, включая конкретные версии песен, визуальное оформление, рекламные кампании и так далее. Однако зачастую бывшим участникам очень сложно сделать так, чтобы их услышали: как говорится, с глаз долой — из сердца вон. Кое-кто считает, что раз я ушел из группы, то мне либо безразличны такие вопросы, либо я больше не имею права участвовать в принятии решений. Это не так».

Неудивительно, что Уайлдер был не в восторге от так называемого «короткого фильма» («A Short Film»), снятого Свеном Хардингом: «Начать с того, что я никогда не пытался перетянуть на себя внимание, а ведь известно, что журналисты чаще всего интересуются исключительно вокалистами и авторами песен: мало кого привлекают „повернутые“ технари, постоянно копающиеся с синтезаторами в студии. Побывать на пороге смерти и невредимым вернуться обратно мне тоже не доводилось, ну и к тому же я совершил смертный грех — ушел из группы.

Все я понимаю, и тем не менее фильм меня разозлил. По-моему, режиссер несколько несправедливо распределил время. Что я получаю за десять лет упорной работы? Тридцать секунд из тех двадцати минут, что длится фильм. Кроме того, меня никто не пригласил на интервью с Корбайном, где остальные участники

обсуждали с Антоном его клипы на синглы „DM“, в создании которых я тоже участвовал».

Остается надеяться, что Уайлдера несколько утешили щедрые начисления за «The Singles 86–98» и «The Videos 86–98», а потом вышло переиздание сборника «The Singles 81–85», оформленного «Intro» и включавшего пятнадцать синглов, начиная с кларковской «Dreaming Of Me» и заканчивая «Shake The Disease»), за которым последовал выпуск сборника видеоклипов «Some Great Videos 81–85». «Вообще-то красная обложка переиздания мне нравится больше», — признался Уайлдер.

Как будто одного запоминающегося оформления было мало для того, чтобы верные поклонники купили шикарное переиздание, на нем содержались еще два до-уайлдеровских трека: «Photographic (Some Bizzare Version)» и «Just Can't Get Enough (Schizo Mix)» с двенадцатидюймовой версии сингла.

В отличие от злополучного «Devotional Tour», «The Singles Tour» прошел отлично и закончился двумя триумфальными концертами в Южной Калифорнии, состоявшимися ZQ и 22 декабря. Всего за это время «депеши» выступили перед 650 000 человек.

Дэйв Гэан: *Мы очень ценим возможность продолжать заниматься музыкой, и мы очень рады, что у нас по-прежнему есть поклонники, которые готовы ходить на наши концерты. Немногие группы спустя двадцать лет могут такое о себе сказать, так что, похоже, что-то мы делаем верно!*

Виктория Сигал из «NME» закончила свою рецензию на «The Singles 86–98» словами: «„Depeche Mode“ никогда не умели наслаждаться тишиной, их всегда интересовали лишь аплодисменты». В своей рецензии журналистка ядовито замечала, что «бездарная» группа всю жизнь пыталась добиться признания в рок-кругах. «Нам часто приходилось нелегко из-за того, что многие радиостанции и телеканалы типа „MTV“ не могли понять, что мы такое, и не знали, что с нами делать, — говорит Дэйв Гэан. — Мы не очень похожи на всяких „Limp Bizkit, и это приводит их в замешательство».

4 августа 1998-го вышла пластинка «For The Masses: An Album Of Depeche Mode Songs», где песни «DM» исполняли такие группы, как «The Сиге» («World In My Eyes»), «Smashing Pumpkins» («Never Let Me Down Again») и «Apollo 440» («I Feel You»). Сами участники коснулись темы готовящегося к выходу сборника в ходе пресс-конференции в Кельне, состоявшейся 20 апреля, во время «The Singles Tour».

Мартин Гор: *Летом выходит сборник кавер-версий, и это*

должно быть очень интересно, потому что там много современных исполнителей. Наконец-то хорошие группы хотят играть наши песни!

Джефф Турзо, американский альтернативщик из группы «God Lives Underwater», записавшей кавер на «Fly On The Windscreen», озвучил собственный взгляд на автора большинства песен «DM»: «Мартин Гор — потрясающий сочинитель. Он написал столько крутых песен — ну, таких, услышав которые, я, например, подумаю: „Эх, и почему нам подобное в голову не пришло?“ Они такие простые и при этом гениальные. Можно просто сыграть любую песню Мартина на пианино, и будет слышно, что это хорошая песня. Так что нужно только подобрать хорошую команду, и тогда песня будет звучать отлично!»

Мартин Гор: *Интересно, что на этом сборнике масса американских альтернативщиков, а электроники там не так много. Мы оказали большое влияние на американскую альтернативу.*

Роберт Смит из «The Cure» с большой радостью принял участие в проекте: «Многое из того, что делают „депеши“, завязано на звуках, но если песня по-настоящему хорошая, то можно все эти звуки из нее убрать, а она останется собой. На каждом их альбоме есть две или три очень запоминающиеся, великолепно сделанные песни.

Почему мы записали песню для этого проекта? Ну, во-первых, нас об этом попросили, а во-вторых и в-главных, мне очень нравятся „Depeche Mode“. Сборник хорош тем, что большая часть групп не пыталась звучать как „депеши“ — они просто играли песни „Depeche Mode“ в своем собственном стиле, и получилось очень хорошо. По-моему, это лучшее собрание кавер-версий из всех, что я встречал».

Какой же вердикт вынес созданной Смитом со товарищи версии «World In My Eyes» Алан Уайлдер, которого однажды, между прочим, звали в «The Сиге»? «Неплохо, — кратко сказал он, прежде чем продолжить обзор пластинки. — Мне нравится, как „Self“ сыграли „Shame“. Вот такой и должна быть кавер-версия — она должна отличаться от оригинала. В ней очень много энергии. Мне нравится атмосфера в „Somebody“ в исполнении „Veruca Salt“. А еще у „Rabbit In The Moon“ получилась необычная версия „Waiting For The Night“».

Дэйв Гэан: *Мне особенно нравится «Never Let Me Down [Again]» в исполнении «The Smashing Pumpkins», потому что получилось совсем не то, чего можно было бы от них ожидать, а как раз наоборот. На самом деле их версия мне нравится куда больше нашей!*

Мартин Гор: *Пластинка, на которой современные группы исполняют твои песни и говорят о влиянии, которое ты на них оказал, — это ли не высочайшая честь на свете? Я воспринимаю сборник именно так.*

Вскоре Гору была оказана еще одна честь: Британская академия композиторов и сочинителей присудила ему победу в номинации «Международные достижения». Церемония награждения прошла в лондонском отеле «Гроувнор-хаус» 27 мая 1999-го. Торжественную речь произнес не кто иной, как Дэниел Миллер, человек, который почти двадцатью годами ранее заключил договор с «Depeche Mode», скрепленный одним лишь рукопожатием: «С тех пор как Мартин занял место Винса Кларка в качестве автора песен, с группой многое успело произойти, но в основе успеха „Depeche Mode“ всегда лежали песни Мартина. Мне кажется, что в Британии его талант не всегда оценивался по достоинству, однако он сумел установить связь с людьми со всех концов света и помог группе обзавестись огромной армией поклонников во всех уголках земного шара. Его достижение сложно переоценить. Мартин всегда был невероятно скромен в оценке своих успехов, но я считаю — думаю, многие со мной согласятся, — что он уже занял свое место среди наиболее талантливых и значимых сочинителей своего поколения. Я знаю, что так считают Дэйв и Флетч, Джонатан Кесслер и все, кому довелось с ним сотрудничать. Мы просто хотели сказать: Мартин, мы тебя любим и гордимся тобой. Поздравляем с наградой — ты ее заслужил».

Затем к микрофону подошел смущенный Мартин: «Мне заранее сообщили, что я победил, но меня все равно переполняют чувства. Большое спасибо. Принять награду — большая честь, и мне особенно приятно получать ее из рук Дэниела, с которым мы дружим вот уже двадцать лет».

Еще одним доказательством влияния, оказанного «Depeche Mode» на мир поп-музыки, стало название выпущенного британской компанией «Analogue Solutions» аналогового секвенсора нового поколения — «Oberkorn» (в честь инструментального би-сайда с сингла «The Meaning Of Love», «Oberkorn (It's A Small Town)». Инструкция к секвенсору открывается своеобразным слоганом: «„Oberkorn (It's Not A Small Sequencer)!“» — «„Oberkorn“ (это не маленький секвенсор)».

«Для меня „Oberkorn“ — идеальный аналоговый секвенсор, — говорит глава „Analogue Solutions“ Том Карпентер. — Я хотел придумать ему какое-нибудь странное название и решил использовать название песни „Depeche Mode“ — чем не идеальный способ отдать дань уважения своей самой любимой

группе? Они очень сильно повлияли на мои музыкальные вкусы, а заодно и карьеру. Именно „Depeche Mode“ в числе еще нескольких электронных групп пробудили во мне интерес к музыке и электронным инструментам».

В начале 1999 года Мартин Гор неспешно принялся за написание песен для нового альбома «Depeche Mode» в своей студии в Хартфордшире. По слухам, незадолго до работы он отверг предложение написать заглавную песню к очередному фильму о Джеймсе Бонде.

В октябре Гор привлек к сотрудничеству клавишника Пола Фригарда и Гарета Джонса. «По сути, мы с Полом просто оказывали поддержку Мартину, — объяснял Джонс. — А это, как известно любому работнику студии звукозаписи, может означать все что угодно.

У Мартина отчего-то случился творческий кризис, и мы постарались создать такую атмосферу, в которой ему снова захотелось бы творить. Мы попытались сделать работу над интерпретацией песен как можно более расслабленной и приятной. Мы все отлично провели время: вместе медитировали, слушали музыку, хорошо питались и только изредка наведывались в паб».

Присутствие Гарета Джонса принесло массу пользы не только музыке Мартина, но и его здоровью: «Моими инструментами, помимо всего прочего, были ароматические масла, благовония, экологически чистый коричневый рис, сардины и рисовые крекеры, а также успокоительные чаи».

Конечно, участие Гарета в процессе создания песен не ограничивалось использованием методов нетрадиционной медицины: он удачно использовал в работе оборудование для домашней звукозаписи на базе ноутбука «Apple G3 PowerBook»: «Почти с самого начала стало ясно, что хорошо бы иметь возможность плавно перейти к записи материала. В общем-то, все делалось в стиле домашней звукозаписи, стиле, в котором мы впоследствии работали и в больших студиях. В воссоздании материала нет толку, к тому же иногда это и вовсе невозможно, так что немалая часть блестящих результатов нашей работы перекочевала в финальные версии треков. Именно во время наших сессий была записана часть гитар, значительная часть синтезаторов, а также вокал Мартина. Когда работаешь без пленок, с одними лишь компьютерами, записывать и сводить материал можно в любой студии».

В начале 2000 года на сайте Гарета появилось известие о том, что вокал к четырем трекам уже записан специально

прилетевшим для этого из Нью-Йорка Дэйвом. Одним из этих треков была песня «Dream On», занимающая особое место в списке творений «Depeche Mode». «Я сыграл ее Полу с Гаретом на гитаре, и мы решили гитар не использовать совсем, а сделать все совершенно иначе, — вспоминает Гор. — Потом мы поработали над ней дня четыре; на заднем плане там играла довольно жесткая перкуссия, и мы взяли записанную в самом начале гитарную дорожку и наложили ее на эту перкуссию, и вышло замечательно — полученный результат очень отличался от всего остального, что было в том треке».

В тот же период группа наконец заключила официальный контракт с «Mute Records Limited». По его условиям авторские права на все будущие релизы группы на этом лейбле переходили к «зонтичной» компании «Venusnote limited».

«Перед заключением договора ребята вроде бы попытались выяснить, куда еще им можно было податься, — рассказал Дэниел Миллер. — Не знаю, действительно ли они подумывали об уходе с „Mute“ — мы с ними уже так срослись. Иногда я задумываюсь о том, что случилось бы, уйди они от нас, но я думаю, если идея однажды и придет им в голову, то они в любом случае обсудят ее со мной. Не хочу вдаваться в подробности, но я думаю, нам еще предстоит вместе посотрудничать».

Разобравшись с формальностями, «депеши» решили подумать и о происходящем внутри группы.

Энди Флетчер: *Еще в самом начале мы кое-что обговорили и разрешили все имеющиеся проблемы. Хочется надеяться, что они действительно решены, хотя с другой стороны, для того, чтобы играть в одной группе, нам с Дэйвом ведь не обязательно быть лучшими друзьями. Да, бывает, что мы ругаемся. Мартин — один из троих или четверых моих лучших друзей, а Дэйва я бы сравнил скорее с братом. Не думаю, что ему хочется постоянно находиться со мной рядом, но так и должно быть: я рад видеть своего брата, но не каждый же вечер. Бывает, что я спорю с Мартином, или он — с Дэйвом; между нами бывают трения, но они есть в каждой группе.*

Дэниел Миллер: *В основном трения вызываются не музыкой, а какими-то личностными несовпадениями. В общем, это скорее личные конфликты участников. Исторически сложилось так, что самые близкие друзья в группе — Флетч и Мартин. Они старые приятели, причем и с Винсом тоже — они ведь давным-давно знакомы, вместе выросли и дружат с самого детства, тем более они все бэзилдонские. Дэйв появился позже.*

Теперь трое участников «Depeche Mode» жили по разные стороны Атлантики. «Где мы живем, не имеет значения, —

возражает Гор. — Мы всегда стараемся сделать так, чтобы все трое были довольны, и вместе выбираем места для работы над релизами».

«Когда пришло время найти себе продюсера, мы поняли, что очень немногие подойдут под наши требования. Нам нужен был эксперт в электронике, который заодно смог бы взять на себя роль организатора и отечески нас опекать», — объяснил Гор в 2001-м.

В итоге этим человеком стал двадцатидевятилетний Марк Белл, один из основателей группы «LFO», которую многие ставят в ряд наиболее значимых техно-проектов начала девяностых. Белл только что закончил работу над «Selmasongs» Бьорк, а в 1997-м спродюсировал ее же альбом «Homogenic». Именно эти работы Белла склонили «депешей» на его сторону.

Дэниел Миллер: *Я давно знаком с Марком. В общем, однажды он просто пришел пообщаться с участниками группы, мы друг другу понравились, вот и все. Он не только отлично умеет чувствовать песни, но и потрясающе управляется с электроникой и знает, как добиться современного звучания. Мы не хотели жанрового альбома, где все было бы сделано в стиле трип-хопа, драм-н-бейса или хауса, — мы считали, что следует дать песням право жить в их собственном мире, и я думаю, он все понял.*

Марк Белл: *У меня не было времени на размышления. Они просто сказали: «Ну что, начнем через неделю?» Так что я просто сосредоточился на песнях. Было много дурацких идей, но попадались и неплохие! Некоторые из демозаписей, которые мне показали, были вполне законченными. Мне кажется, ребята столько времени провозились с теми песнями, что они им уже порядком надоели, но это было именно то, что я в то время слушал, — нечто вроде немецкого минимализма, только с настоящими инструментами. Я сразу понял, что с задачей никто лучше меня не справится.*

И все же скромному парню из Лидса было не слишком уютно в шкуре продюсера: «Мне странно, когда меня называют продюсером, потому что это слово каждый понимает по-своему. Некоторые продюсеры вовсе не занимаются музыкой, а только таскают группу по всяким вечеринкам. Некоторые, наоборот, всю музыку делают сами. Вариантов множество. Но мне кажется, я занимаюсь ровно тем же, чем занимался десять лет назад с „LFO“. Тогда я считал себя скорее музыкантом, но ведь и сейчас я по большей части занимаюсь музыкой».

Именно это в числе прочего привлекало Мартина Гора: «Не думаю, что Тим Сименон мог бы назвать себя музыкантом — да он бы скорее сказал, что вообще не имеет к музыке никакого отношения. Марк пытается скрыть свою музыкальность, но

безуспешно: консерваторий он, может, и не кончал, но понимает куда больше, чем может показаться».

Белл, надо сказать, души не чаял в «Depeche Mode»: «Когда мне было пятнадцать-шестнадцать, они очень много для меня значили. Мне нравилось, что они всегда совмещали акустическую музыку с электронной и не делали между ними различий. Их музыка не принадлежит к какому-либо конкретному жанру, к ним эти клише неприменимы.

Когда выдалась возможность с ними поработать, я подумал, что это будет нечто странное, но ничего такого я не ощутил. Я уже делал ремикс на одну их песню, „Home“, и моя интерпретация им очень понравилась. Я не стал делать из нее хип-хоп, спид-гараж или еще что-нибудь модное, я просто изменил ее в соответствии со своим вкусом, и мне кажется, им это и было нужно».

5 июня 2000-го, имея на руках девять готовых песен, группа вместе с Марком Беллом и Гаретом Джонсом отправилась в «RAK Recording Studios», студию, располагавшую единственными в стране функционирующими консолями «API» 1976-го года выпуска.

Марк Белл: *Мы хотели выяснить, понравится ли нам работать вместе. Надо сказать, нам понравилось. Три недели мы просто возились с новыми песнями. Я к ним добавлял разные новые штуки, совершенно не похожие на исходные треки.*

Хоть Белл и был подкован в вопросах техники, большая часть ответственности за процесс записи легла на плечи Джонса. «В студии „RAK“ были записаны вокал и многие важные фрагменты песен, — рассказывал звукоинженер. — Со временем мы разобрались, как сделать работу эффективной и одновременно удобной для всех нас. Нам всем было очень важно, чтобы процесс создания и рабочее окружение приносили удовольствие.

Мы постарались оптимально распределить пространство студии. Дэйву хотелось побольше времени проводить за работой над треками, так что ему требовалось такое место, где он мог бы слушать музыку, петь и при желании тут же записывать свои партии. Его я разместил в аппаратной, так что каждое из двух помещений работало в автономном режиме, но при необходимости мы, конечно, могли сделать так, чтобы каждому было слышно, что происходит в соседней комнате».

Энди Флетчер: *Первым делом мы взялись за «Dream On» — это была одна из первых двух песен, написанных Мартином для нового альбома. Хорошо, что мы начали с нее, потому что она задала тон всему альбому. В ней электронный ритм сочетается с акустической блюзовой гитарой, а еще там отличные слова и*

запоминающийся припев.

Следующей остановкой стал нью-йоркский комплекс звукозаписи «Electric Lady». К счастью, на этот раз у Дэйва не возникло никаких проблем с вокалом.

Гарет Джонс: *После «RAK» мы на две недели отправились в Нью-Йорк. На этот раз основной нашей целью были вокальные партии. В «Electric Lady» мы разместились более традиционным способом, чем в «RAK»: микрофоны в комнате для записи, синтезаторы в аппаратной. Там же записали потрясающую партию струнных для «When The Body Speaks», ею занимался Нокс Чендлер. На некоторых дублях той же песни Дэйв с Мартином работали вместе: Дэйв пел, Мартин играл на гитаре. В общем, в этих сессиях музыки было больше, чем программирования.*

Струнный проигрыш для «When The Body Speaks» и в самом деле удался. Творение виолончелиста Чендлера со струнным квинтетом идеально сочетается с вокалом Гэана и гитарой Гора и при этом не лишает песню фирменного депешмодовского звучания, которое так хотел сохранить Белл.

Марк Белл: *Насколько я понимаю, раньше Мартину приходилось записывать гитару отдельно, потом запись выравнивали по времени, а уже потом поверх нее пел Дэйв. Я посадил их двоих в студии и предложил записаться вместе. Они этого не делали лет шестнадцать, ну, если не считать живых выступлений. Потом нам захотелось сделать трек еще более акустическим. Дэйв сказал, что знает аранжировщика струнных. Мы с Мартином разобрались с аккордами, а остальное сделал Нокс.*

Впоследствии и Гэан, и Флетчер утверждали, что невероятно искренний вокал в «When The Body Speaks» — заслуга Марка Белла. «Я совершенно не умею реагировать на комплименты… На самом деле так получилось во многом потому, что Дэйву было комфортно, — оправдывается Белл. — Просто мне показалось, что до того он часто нервничал и пел не так, как ему хотелось. Именно поэтому я выделил ему отдельную комнату и попросил его делать все так, как хочется ему».

Дэйв Гэан: *Я не самый самоуверенный вокалист на свете. Марк меня очень поддерживал, ему нравилось, как у меня получается. Мне это нужно — нужно, чтобы меня похлопали по плечу, похвалили; мне нужно знать, что я что-то привношу в песни Мартина. Иначе зачем все это? Сердцем я чувствую, что мне это удается, но иногда начинаешь думать: что я тут делаю? Мартин и сам мог бы спеть, зачем ему я? Во время записи альбома мне подобное несколько раз приходило в голову, но Марк сказал: «Твой вклад ценен. То, что ты делаешь, очень важно. Ты — часть*

„Depeche Mode“». Он меня очень подбодрил.

Гэан вот уже в третий раз был счастлив в браке. В интервью для «Гардиан» он рассказал Дэйву Симпсону, что со своей новой супругой познакомился в Аризоне, смеха ради притворившись при этом, что не помнит, что привело его в этот штат (именно в Аризоне находится реабилитационная клиника «Сиерра-Таксон»).

В разговоре с Гэвином Мартином из «Дейли миррор» Дэйв подробнее рассказал об отношениях с женщиной, изменившей его жизнь: «Мы познакомились в Аризоне восемь или девять лет назад. Потом Дженнифер отправилась в Нью-Йорк, а я в Лос-Анджелес, но мы продолжали общаться. Иногда я приезжал в гости к ней и ее сыну Джимми — теперь я его отчим. Было в ней что-то, что мне сразу очень понравилось. Ей было плевать на группу — ее волновало мое состояние. Это меня зацепило».

Их отношения зашли дальше дружбы — 29 июля 1999-го у них родилась дочь Стелла Роуз. На свадьбу среди прочих был приглашен Алан Уайлдер, но он не мог отменить встречу в своей студии «Thin Line», назначенную на тот же день. Тем не менее, приехав в Нью-Йорк для продвижения «Liquid», пятого альбома «Recoil», Алан все же встретился со старым приятелем.

Алан Уайлдер: *Мы с Хеп навестили семейство Гэанов. Было здорово повидать его жену Дженнифер, дочку Стеллу Роуз. Дэйв в отличной форме, и мы с ним отлично поболтали и посмеялись. Он просто души не чает в дочери, да и вообще выглядит совершенно счастливым. Я ему привез копию «Liquid».*

Видя, как счастлив Дэйв, во второй раз ставший отцом, Марк Белл придумал, как это можно использовать в альбоме: «Я подал ему идею спеть последний трек, „Goodnight Lovers“, так, будто он поет колыбельную дочери. Ему не пришлось играть, все было совершенно искренне».

Дэйв Гэан: *Записывать «Dead Of Night» было очень весело. Там мне разрешили остаться собой, и я воображал, что выступаю перед огромной аудиторией и пою всякий мрачняк и вещи в духе Боуи и Игги Попа.*

Случайно вышло так, что участие в записи «I Feel Loved» и «Freelove» принял один из лучших джазовых перкуссионистов мира.

Марк Белл: *У нас возникли проблемы с бриджем. Мартин предложил один свой сэмпл, этакий джазовый вальс, но звучало это хреново. Мы как раз возились с ним, и тут входит Аир-то Морейра! Нам было очень неловко, потому что песня на тот момент была в ужасном состоянии, но нам все же удалось показать ему некоторые другие треки. Через неделю он вернулся, и мы записали несколько потрясающих партий.*

Дэйв Гэан: *Я очень старался при записи «When The Body Speaks». Там очень красивая мелодия, как и в «Goodnight Lovers». Мне она невероятно понравилась, и я представил, что пою ее дочке. Марк мне так и сказал: «Знаешь, в ней что-то от колыбельной».*

Мартин Гор: *Мне очень хотелось, чтобы «Goodnight Lovers» по духу напоминала «Velvet Underground», что-нибудь вроде «I'll Be Your Mirror». Очень сложно было этого добиться, но мы попросили Дэйва спеть ее очень нежно, и он ее почти прошептал. Результат мне понравился: мне кажется, набор аккордов и манера пения действительно напоминают по звучанию «Velvet Underground».*

Затем группа переметнулась в Санта-Барбару в студию «Sound Design». «Мартин переехал в южную Калифорнию, и остальные решили пару месяцев поработать там, — объяснил Гарет Джонс. — В „Sound Design“ отличная атмосфера, нам там понравилось. В Санта-Барбаре вообще здорово было работать: мы жили в номерах с видом на океан, и в студию мы с Марком добирались по берегу. Все отлично проводили время; к тому же в отличие от Лондона, Нью-Йорка или Лос-Анджелеса жизнь в городе замирает в два часа ночи, так что мы могли ни на что не отвлекаться и сосредоточиться на работе».

В ноябре и декабре 2000 года группу навестил Джонатан Кесслер. Он наснимал немного материала для сайта группы, и вскоре там появились фотографии синтезаторов участников.

Марк Белл: *Они по-прежнему привязаны к синтезаторам. Мы не намеревались делать электронный альбом, хотя именно за электронные альбомы я в свое время полюбил «Depeche Mode». Они начинали с того, что записывали песню только с использованием фортепиано или гитары, просто чтобы разобраться с основными аккордами. Потом Мартин доставал все свои гитары и синтезаторы, и мы принимались за дело. Очень много синтезаторов мы использовали в «Dead Of Night».*

Гарет Джонс вкратце рассказывает о завершающем этапе работы над альбомом: «В Санта-Барбаре, как и в Хартфордшире, Лондоне и Нью-Йорке, мы отлично потрудились. Сводить альбом мы решили в нью-йоркской „Sony Studio B“ и лондонской „Sarm West Studio 1“. Сведением занимался Стив Фитцморис».

В нью-йоркской студии группа провела месяц, в лондонской — две недели. 20 января 2001 года группа официально объявила, что работа над альбомом «Exciter» завершена.

Глава XXXII
Живее всех живых

Мы сейчас в отличной форме, и нам стоит порадоваться всему тому, что мы успели создать, и постараться донести это до как можно большего числа людей.

Дэйв Гэан, 2001

23 апреля «Depeche Mode» выпустили первый сингл с альбома «Exciter», «Dream On». Он вышел на двенадцатидюймовой пластинке и двух компакт-дисках с разными наборами ремиксов. Антон Корбайн был занят оформлением грядущего мирового турне группы, и создание клипа на песню, ставшего своеобразной данью уважения мастеру музыкальных видео, взял на себя режиссер Стефан Седнауи. Съемки прошли в пустыне Мохаве, неподалеку от Барстоу. За рулем черного «линкольна-континентал» сидел Дэйв Гэан. «Я везу Мартина и Энди, но зрителю будет непонятно, действительно ли они находятся вместе со мной в машине», — пояснил Дэйв.

Сингл был хорошо принят. В Испании, Италии, Дании и Германии он добрался до первой строки хит-парадов; в Венгрии, Греции, Португалии, Финляндии, Австрии и Норвегии попал в десятку лучших. В Британии ему досталась шестая строка чар-та. В билбордовском чарте сингл, к сожалению, не поднялся выше восемьдесят пятого места.

Альбом «Exciter» с «довольно фаллическим», по мнению Флетчера, кактусом на обложке работы Корбайна вышел 14 мая. Он возглавил чарты Швеции, Греции, Бельгии, Польши и Венгрии; оказался в пятерке лучших в Италии, Швейцарии, Финляндии, Исландии, Канаде, Норвегии, Дании и Австрии. В Британии и Америке он добрался до первой десятки: у себя на родине он занял девятую позицию, а в Штатах — восьмую, причем в первую же неделю было распродано 114 000 копий альбома. Было выпущено еще три хитовых сингла, клипы на которые снял Джон Хилкоут. Работа над видео велась в перерывах между концертами, и в итоге «I Feel Loved» был снят в Лос-Анджелесе, «Freelove» — в Новом Орлеане, а «Goodnight Lovers» — во Франкфурте.

Как ни странно, радиостанция «BBC Radio 1» отказалась включать в ротацию «I Feel Loved» — к большому недовольству Дэйва Гэана: «Меня это ужасно бесит. Они говорят, на нас нет

спроса. А я-то думал, „Би-би-си“ призвано служить интересам людей… „Radio 1“ слишком много о себе думает, а на самом деле это просто горстка бизнесменов, которые ни черта не знают о своих слушателях, но принимают за них решения».

Но фанаты «Depeche Mode» позаботились о том, чтобы сингл «I Feel Loved» попал в хит-парад, причем сразу на двенадцатую строку. За выходом альбома последовало мировое турне, в ходе которого «Депеши» дали восемьдесят четыре концерта. Открылся тур выступлением в монреальском «Молсон-сентер» 15 июня, а завершился 5 ноября в Мангейме, где группа дала концерт в «Маймарктхалле». За эти четыре с лишним месяца «Depeche Mode» успели выступить перед более чем полутора миллионами зрителей в двадцати четырех странах. В некоторые страны, например в Турцию и Украину, группа попала впервые.

Один из концертов сильно отличался от остальных: в первый раз за почти два десятилетия группа выступила в сравнительно небольшом лос-анджелесском клубе «Рокси» перед победителями конкурса, объявленного радиостанцией «KROQ». Именно на этой площадке прошел завершающий концерт американского тура в поддержку «See You».

Майк Преватт из «Лас-вегас сити лайф» описал августовский концерт в рассчитанном на тысячу четыреста мест клубе «Джойнт», расположенном в «Хард-рок-отеле»: «Сила „Depeche Mode“ — в невероятном эмоциональном воздействии их песен… Вокал Гэана с возрастом улучшился, что особенно заметно, например, в новой балладе „When The Body Speaks“».

И альбом, и сопровождавшие его выход концерты вызвали множество положительных отзывов со всего света. Дэйв Симпсон из «Гардиан» присудил альбому «Exciter» титул «Возвращение недели» (хотя группа, кажется, никуда и не пропадала): «В основе альбома лежат весьма необычные отношения, сложившиеся у Мартина Гора с Дэйвом Гэаном. Гор утверждает, что пишет песни без оглядки на Гэана и наверняка сказал бы, что поднятые на альбоме темы — любовь, одержимость, чувство незащищенности, искупление, зависимость — могут касаться каждого, однако складывается ощущение, что буквально каждую строчку можно отнести к Гэану.

Так или иначе, Гэан спел более искренно, чем когда-либо. Возродившись, „Depeche Mode“ стали еще чище и изящнее; они снова готовы бросить вызов этому миру».

Американский журналист Терри Уикман попал на концерт в Нью-Йорке 3 июля: «Меня очень впечатлила разносторонняя одаренность Гора: в восьмидесяти процентах песен он сам играл на гитаре. Мы привыкли считать „DM“ электронной группой,

однако большую часть нового материала Гор написал для гитары, заодно переделав под нее часть старых песен».

Дэйву тоже перепало: «У Гэана очень сильный и глубокий голос; воистину, он один из лучших фронтменов. Он никогда не стоит на месте, и невозможно не почувствовать ту энергию, что он получает из зала.

В середине концерта сквозь облака пробилась яркая луна, что было весьма уместно, ведь она — олицетворение любви, темы альбома „Exciter“. Это почувствовали все, кто в тот вечер пришел на концерт».

8 ноября 2001 года группа дала свое последнее на момент написания этой книги совместное живое выступление. «Depeche Mode» сыграли «Never Let Me Down Again» на церемонии вручения наград «MTV Europe Music Awards» во Франкфурте, где кроме них присутствовали, в частности, «REM», Кайли Миноуг, Дайдо, Крейг Дэвид, «Travis» и «Limp Bizkit».

Если кто-то считал, что слава «DM» уже прошла, ему стоило бы послушать крики толпы, скандирующей на манер футбольных болельщиков: «Де-пеш-мод! Де-пеш-мод!»

В интервью, приуроченном к церемонии, Энди Флетчер и Мартин Гор упомянули и тур в поддержку последнего альбома. «Мы редко ездим на гастроли, поэтому наши поклонники очень ценят возможность увидеть нас живьем, — сказал Гор. — На этот раз они превзошли сами себя. Все концерты без исключения были потрясающими». На вопрос о том, возможно ли продолжение тура в 2002-м и посещение группой Азии, Австралии и Южной Америки, Мартин ответил: «Может, и поедем. Тур был очень успешным, и во многих местах нас очень хотят увидеть снова, но я не знаю, когда мы снова отправимся выступать. Возможно, мы это сделаем года через четыре, после выхода следующего альбома».

Вскоре в Сети стали множиться слухи о предполагаемом распаде «Depeche Mode», распространению которых поспособствовало сообщение берлинской спутниковой радиостанции «SAT 1» о том, что «„Depeche Mode“ в упадке. По словам Дэйва Гэана, хорошие отношения между участниками поддерживаются только на сцене». Ту же историю напечатали в британском таблоиде «Дейли миррор».

Впрочем, странно было говорить об упадке, когда и альбом, и гастроли оказались невероятно успешными: по слухам, только за время американской части тура «Exciter» было продано билетов на сумму двенадцать миллионов долларов. В Европе «депешей» приняли с не меньшим энтузиазмом: на их концерт в Копенгагене

23 сентября пришли тридцать три тысячи зрителей, а на на гамбургский, состоявшийся 8 сентября, — семьдесят тысяч. Немецкие фанаты были вознаграждены за свою преданность: в Германии группа дала целых двенадцать шоу, тогда как Британии перепало всего четыре: два в Лондоне и по одному в Манчестере и Бирмингеме. Съездили «депеши» и в ряд стран Восточной Европы: Эстонию, Латвию, Литву, Польшу, Чехию, Хорватию и Россию.

27 мая 2002 года вышел двойной концертный DVD «One Night In Paris», запечатлевший концерт в парижском «Пале-Омниспорт-де-Берси» и позволивший всем желающим приобщиться к туру «Exciter». «Это одна из лучших площадок в мире, — утверждает Энди Флетчер. — Мы столько раз там играли, что она для нас как второй дом».

Парижский концерт впечатлил Сэма Тейлора из газеты «Обзервер» на написание следующих строк: «Нет такой песни „Depeche Mode“, которая лучше звучала бы на диске, чем живьем, и в этом уникальность группы. Дело не в том, что они плохо записаны. Просто, когда слушаешь „It's No Good“, „Walking In My Shoes“ или „Never Let Me Down Again“ живьем, тебе слышно все то, что на альбоме из-за особенностей процесса записи звучит плоско и приглушенно. В плане звука они стоят на одном уровне с героями нашего времени типа „Chemical Brothers“ и „Orbital“.

Отлично выстроена и визуальная часть концерта. Созданное Антоном Корбайном оформление в начале шоу выглядит крайне минималистично, но со временем изменяется. Ближе к концу нам показывают несколько занятных видео: песня „In Your Room“ сопровождается роликом, в котором золотая рыбка плавает в небесно-синей воде. Как только вступают ударные, в кадр вплывает акула, и до самого конца песни ты все думаешь, что рыбку вот-вот съедят».

Одним концертным видео дело не обошлось. 25 ноября «Depeche Mode» выпустили сборник «The Videos 86–98+», еще один красиво упакованный двойной DVD, включавший как диск «Videos 86–98», впервые изданный 23 июля 2001-го, так и диск с ранее неизданными съемками и интервью того же периода.

За достаточно короткий период времени «депешам» досталось сразу несколько почетных наград. В июне 2001-го на церемонии вручения наград «European Viva COMET Awards» они победили в номинации «Лучший исполнитель» (обойдя Мадонну, Дженнифер Лопез, «Destiny's Child» и «U2»), затем, в октябре 2002-го, получили премию журнала «Q» за новаторство и изобретательность.

Церемония вручения наград транслировалась на британском «Channel 4». Сначала группу представили ведущие Адам Бакстон и Джо Корниш: «Эту награду получают те, кто оставил неизгладимый след в истории музыки и навсегда изменил наше представление о ней. Музыка этой группы повлияла на самых разных исполнителей, от „Boa Morte“ до „Nine Inch Nails“ и „Linkin Park“, не говоря уже о представителях стиля электро-клэш и целого полчища хип-хопперов».

Награду группе вручал DJ Shadow, культовый музыкант с лондонского лейбла «Mo' Wax»: «Они были единственной не-хип-хоповой группой, которую я слушал в юности. У них я научился извлекать из техники эмоции. Первая награда „Q Innovation Award“ вручается… конечно же, „Depeche Mode“».

От лица группы говорил Дэйв Гэан: «Не знаю, что и сказать. Это очень неожиданно. Вряд ли мы могли знать, что спустя двадцать лет по-прежнему будем стоять на сцене, но мы здесь, и мы этим гордимся. Хочется поблагодарить Дэниела Миллера с „Mute Records“, который всегда помогал нам экспериментировать и развиваться, и Антона Корбайна за отличное оформление. Большое спасибо».

Гэри Ньюман, человек, стоявший у истоков синтипопа, прокомментировал последние успехи «Depeche Mode»: «Почему они стали такими популярными? Очень просто: потому что они великолепны. Иногда этого достаточно».

Немало достойных музыкантов записывали кавер-версии песен «Depeche Mode». В сентябре 2001-го вышел альбом Тори Амос «Strange Little Girls», на котором присутствовали двенадцать перепетых ею изначально мужских песен. Четвертым треком на диске стояла мартиновская «Enjoy The Silence».

В 2002 году легенда кантри, семидесятилетний Джонни Кэш, перепел «Personal Jesus». С музыкой «Depeche Mode» Кэша познакомил талантливейший продюсер Рик Рубин.

С того времени, как группа начала играть в гараже Винса Мартина, прошла почти четверть века, но «Depeche Mode» и не думали останавливаться.

Винс Кларк: *Их увлечение американской музыкой на пике ее популярности напоминает мне наше старинное увлечение футуризмом. С тех пор как я ушел из группы, «Depeche Mode» под влиянием Мартина все больше склонялись к року. Мне кажется, теперь они ближе к Игги Попу. Мартин любил Игги, а я предпочитал «Buggles». Поэтому мы и не вместе.*

В 2003 году журнал «Q» задал Дэйву вопрос: продержались бы «Depeche Mode» так долго, не покинь их Винс в 1981-м? «Хороший вопрос, — ответил Гэан. — Думаю, нет. После ухода Винса у нас

не возникало вопроса о том, продолжать нам играть или нет: мы просто пошли в студию и начали экспериментировать, у нас и выхода-то не было. Винс двигался в определенном направлении и не скрывал этого, и мне кажется, он не смог бы продолжать заниматься этим в компании еще троих людей, у каждого из которых тоже было свое мнение. Без нас он достиг большого успеха. Я рад, что так вышло, потому что каждый раз, когда меняется состав группы, нам приходится меняться. Если мы хотим выпустить еще один альбом, нам нужно снова встряхнуться и хорошенько все пересмотреть».

Что до вероятности выхода еще одного альбома, Винс ответил неопределенно: «Мартин, насколько мне известно, подумывает о сольном проекте. У него теперь жена и дети, и для него, наверное, уже не так важны гастроли и весь этот рок-н-ролл. Ведь в какой-то момент спрашиваешь себя: „Почему я по-прежнему этим занимаюсь? Я не обязан это делать“. Вот Флетчер никогда не захочет бросать „Depeche Mode“, потому что в нем его жизнь. Вряд ли то же самое можно сказать о Дэйве: он уже успокоился. Вообще невероятно, что он так успешно справился со своей зависимостью. Просто потрясающе».

Дэйв Гэан: *Мы стали другой группой. Теперь мне хочется, чтобы мы были открытым коллективом. В общем-то, в музыкальном и созидательном планах основой группы являемся мы с Мартином — после ухода Алана это стало особенно очевидно. Я вижу наши будущие альбомы так: мы впустим тех, кто хочет к нам присоединиться, будь то Питер Гордено, Кристиан Айгнер или кто-то еще, и они помогут сделать из песен Мартина, моего вокала и всего, что мы вместе создадим, что-то новое…*

Так что же лежит в основе успеха «Depeche Mode», помимо творений Антона Корбайна и постоянной поддержки Дэниела Миллера?

Алан Уайлдер: *Как автор песен Мартин недооценен, в этом нет сомнений. Мало кто умеет писать песни, которые так трогают. Довольно очевидно, что за долговечностью «Depeche Mode» стоят его сочинительские способности.*

Флад, продюсер: *По идее их следует считать поп-группой, но это не так. Их песни куда глубже. Их концерты воспринимаются скорее как рок. В этом сочетании их уникальность. Я не знаю никого, кто делал бы нечто хотя бы отдаленно напоминающее то, чем занимаются «Depeche Mode».*

Дэниел Миллер: *На мой взгляд, все альбомы «Depeche Mode» великолепны. Они явно лучше, чем все остальное, что вышло за время их существования, а это более двадцати лет. Сложно*

назвать еще кого-то, кто сумел в течение такого долгого срока поддерживать неизменно высокое качество. «Depeche Mode» уникальны. «Exciter» доказал, что они по-прежнему в отличной форме и готовы к экспериментам. Во многих новых треках слышно влияние современной электронной музыки. Они не перестают пробовать новое и успешно использовать его в своих песнях. Думаю, именно это отличает их от остальных. Они живут двойной жизнью: с одной стороны потрясающий композитор, с другой — музыкант-экспериментатор. Они ни на кого не похожи. Есть группы, которые пытаются им подражать, но никто даже близко не стоит.

Я горжусь ими. Просто невероятно, что они так далеки от мейнстрима.

Энди Флетчер: *Большинство музыкантов уходят со сцены довольно быстро, а мы здесь вот уже двадцать четыре года, и если захотим, останемся еще дольше. Думаю, у этого есть несколько причин. В нашей группе положительные и отрицательные черты участников всегда уравновешивали друг друга. Мы всегда умели предвидеть будущее музыки. Наконец, мы заработали себе хорошую репутацию живыми выступлениями.*

Но самые главные причины не в этом. Во-первых, нам повезло с авторами песен, Винсом Кларком и Мартином Гором. Во-вторых, у нас потрясающие отношения с «Mute Records». Думаю, именно эти отношения позволили нам постоянно расти и развиваться. Нам никогда не говорили, как нам следует звучать, и нам не приходилось думать о коммерческом успехе. Если честно, я считаю, что, выбери мы в самом начале какой-нибудь мейджор-лейбл, я бы сейчас не стоял здесь.

Глава XXXIII
Продолжение следует?

> *«Depeche Mode» — любовь всей моей жизни. Думаю, остальные разделяют мои чувства. Мы гордимся тем, чего достигли, и мне кажется, нас хватит еще на пару отличных альбомов… «Rolling Stones» продолжают разъезжать по всему миру с концертами, но новые альбомы у них кошмарные. Мы не хотим однажды оказаться в такой же ситуации.*
>
> *Энди Флетчер, 2003*

К концу 2002 года все мероприятия, связанные с альбомом «Exciter», подошли к концу. В 2003-м все три участника «Depeche Mode» обзавелись собственными веб-сайтами: martingore.com, davegahan.com и toasthawaii.com (Флетч хранил верность своему любимому берлинскому кушанью).

10 мая 2002-го, перед запуском этих трех сайтов, общий сайт участников, depechemode.com, объявил о том, что Дэйв Гэан и Мартин Гор планируют выпуск сольных альбомов. Надо сказать, слухи об этом начали просачиваться в прессу еще до начала турне в поддержку альбома «Exciter».

В мае на сайте MTV.com появилось заявление Гэана о том, что в июле он приступит к записи пятнадцати новых песен, а работать с ним в студии будут продюсер и перкуссионист Кен Томас, известный по проекту «Sigur Ros», и мультиинструменталист Нокс Чейндлер, до этого работавший с такими группами, как «The Psychedelic Furs», «Siouxsie & The Banshees» и «REM».

Гор раскрыл свои планы еще в марте 2002-го: «Я подумал, что вместо того, чтобы сидеть без дела, я мог бы записать альбом кавер-версий. Этим я и займусь в этом году. Мне пока сложно сказать, как это будет выглядеть, потому что когда пишешь кавер на любимую песню, явный уход от оригинала воспринимается тобой как святотатство. С другой стороны, просто воссоздавать оригинальные версии мне тоже не хочется. В общем, я постараюсь сохранить нужный баланс и сделать из совершенно неэлектронных песен что-нибудь электронное, не разрушая при

этом то, что изначально привлекает в этих песнях».

Как ни странно, Гора обогнал Энди Флетчер, уже летом 2002-го выпустивший на своем лейбле «Toast Hawaii» сингл дуэта «Client», получивший весьма неплохие оценки от тех немногих критиков, кому довелось подержать в руках пластинку, изданную тиражом в пятьдесят экземпляров.

С Кейт Холмс Флетч познакомился во время «Exciter Tour». Большую часть времени на разогреве у «депешей» выступал Фэд Гэджет, но иногда (например, в Афинах, Загребе, Стамбуле и Мангейме) его подменяли две девушки, именующие себя «Technique» и играющие синти-поп — Кейт Холмс и Зен Тайлер. Энди они понравились, и он решил поддерживать связь с дуэтом, благо это было несложно: они с Кейт жили по соседству. Зен ушла из дуэта, и на смену ей Кейт взяла вокалистку Сару Блеквуд из «Dubstar». «Мы с Сарой к тому времени уже создали новый проект, „Client“, — рассказывает Кейт. — Мы хотели заняться чем-нибудь совершенно новым. Мы показали Энди одну из наших демозаписей и думали, что ему совсем не понравится. Два месяца он молчал, а потом мы случайно встретились в пабе, и он сказал, что хочет с нами поговорить».

Когда пришло время первого концерта «Client», на разогреве под псевдонимом «Client: F» сыграл сет сам Флетчер. «Не сказать чтобы я был прирожденным диджеем, — объяснял Энди журналисту „Splendid“. — В техническом плане у меня не все гладко, но я ставлю хорошую музыку».

Первый сингл «Client», запоминающийся трек «Price Of Love» в стиле электропоп, вышел 7 апреля 2003-го.

К сожалению, широкая публика не сразу получила возможность познакомиться с новой группой: «Price Of Love» продавался недостаточно хорошо для того, чтобы девушек позвали выступить в «Top Of The Pops» или каком-либо еще телешоу.

Однако Флетчер не унывал и продолжал строить планы: «Мы пытаемся продюсировать и продвигать музыку не так, как это делает большинство лейблов. Собственный лейбл я основал во многом как раз для того, чтобы делать все не так, как все. Мы особенно не тратились; запись была сделана в домашних условиях. Продвижение будет медленным».

Выход «Counterfeit 2», альбома, состоящего, как и его предшественник 1989 года выпуска, из радикально переработанных Мартином чужих песен, был предварен выпуском сингла «Stardust» — кавер-версии на хит Дэвида Эссекса, в 1974 году вошедший в первую десятку британского чарта. Сингл

вышел на нескольких носителях: компакт-диске, двенадцатидюймовой пластинке и, как ни странно, DVD.

В Германии мартиновская версия «Stardust» добралась до двадцать девятой строки чарта, а в родной Британии не поднялась выше сорок четвертого места, во многом из-за полного отсутствия раскрутки на радио — но чего можно было ожидать, когда радиостанция «Radio 1» отказывалась включать в ротацию даже песни «Depeche Mode»? Так или иначе, покупали сингл и в Британии, и в Германии в основном только преданные поклонники, а не обычная публика, и именно им Мартин был обязан попаданием в чарты, пусть и на не слишком солидные позиции.

Альбом «Counterfeit 2» был записан в домашней студии Мартина в Санта-Барбаре. Участие в его создании приняли Эндрю Филпотт, Пол Фригард и Питер Гордено.

Полностью сосредоточиться на пластинке Мартину не удалось — он разрывался между работой и семьей, ведь 27 июля 2002 года родился его третий ребенок, Кало Леон Гор. Когда женатого на американке Гора спросили, какова вероятность того, что он вернется жить в Англию, он ответил: «Вряд ли это случится. Когда немного поживешь в Санта-Барбаре, уезжать отсюда совсем не хочется. Мне нравится, что тут каждое утро светит солнце».

Гора вполне можно понять, однако нужно заметить, что он и не думал забывать о родине. Так, на одной из фотографий, сделанных Корбайном в тот же период, Гор запечатлен играющим на гитаре в своей домашней студии. Мартин сидит в кресле, застеленном британским флагом. «Понятное дело, я скучаю по друзьям и всяким глупостям вроде футбола», — признается Мартин.

Флетчер не был единственным участником «DM», попробовавшим себя в роли диджея. Мартин выступал под псевдонимом «Electromart»: «Один мой друг владеет баром в Санта-Барбаре, где я иногда тусуюсь и диджействую. В прошлый раз вход на это мероприятие стоил десять долларов. Полученные средства мы отдали на благотворительность. Я этим занимаюсь не за деньги, а ради забавы».

В ответ на вопрос журналиста о том, хотел бы он как-нибудь сыграть совместный сет с Мартином, Флетчер пошутил: «Мартин играет музыку для кладбищ. Прямо скажем, он не самый жизнерадостный диджей на свете. Он ни за что не станет играть трек, если есть вероятность, что кто-то в зале его уже слышал. Я-то попроще».

Пока Гор наслаждался уютом своего калифорнийского пристанища, Гэан на восточном побережье не покладая рук трудился в студии «Electric Lady». «Я живу в небольшой квартирке в Нью-Йорке, мне негде строить домашние студии, — пояснил Дэйв. — Мне нравится каждый день ходить на работу. До студии кварталов двадцать, я туда хожу пешком».

«Нью-Йорк меня очень вдохновляет, — рассказывал он позже. — Из всех мест, где я жил, Нью-Йорк дает мне больше всего стимулов к творчеству. Мне очень нравится атмосфера, а еще возможность тусоваться в Ист-Виллидж, где всегда много музыкантов. В Нью-Йорке рождается очень много хорошей музыки, это меня тоже вдохновляет».

Дэниел Миллер помог Дэйву с поиском подходящего продюсера. «Мы с Дэниелом решили, что мне нужен кто-то, кто сможет больше из меня выжать, — рассказывал Гэан. — Как сказал Дэниел, проще всего было бы окружить меня кучей высококлассных музыкантов и получить на выходе ровную и гладкую запись, но я совсем не этого хотел».

Возможно, именно поэтому Гэана так впечатлило звучание исландцев «Sigur Ros». Гэан решил, что ему нужен человек, стоящий за этим звучанием, Кен Томас, и не ошибся: «Дэниел был с ним знаком. Они встретились, и Дэниел показал ему несколько моих песен, а потом мы втроем пообщались по телефону. Кен сказал, что от моих песен ему хорошо, и мне этого было достаточно. Это мне и было нужно: пластинка, от которой людям хорошо».

28 апреля 2003-го, уже через две недели после выхода первого сингла, был выпущен альбом Мартина Гора «Counterfeit 2». В первую же неделю он попал на двенадцатое место в немецком хит-параде. Отзывы прессы, как и следовало ожидать, были весьма разнообразны, но большая часть рецензентов альбом не одобрила.

«Я не рассчитывал на коммерческий успех, — спокойно пояснил Мартин. — Я очень удивлюсь, если он будет хорошо продаваться и станет хитом». Он и не стал — по крайней мере, если сравнивать его успех с успехом альбомов «DM».

«Думаю, между выбранными мной песнями и моими собственными сочинениями можно провести определенные параллели, — рассуждает Мартин. — Сложно сказать, в чем сходство. Обычно я выбираю очень эмоциональные песни, часто это песни об одиночестве. Мне очень важно запечатлеть эмоции. Если я буду писать песни для себя, думаю, они будут мало отличаться от того, что я пишу для „Depeche Mode“».

В конце апреля начались короткие гастроли Мартина, организованные с целью раскрутки «Counterfeit 2». Турне состояло из восьми концертов, несколько претенциозно озаглавленных «A Night With Martin L. Gore» («Ночь с Мартином Л. Гором»).

На сцене, помимо Мартина, присутствовали Эндрю Филпотт со своими синтезаторами и ноутбуком и Питер Гордено, который исполнял роль клавишника во время двух последних туров «Depeche Mode». Гор играл шесть из одиннадцати песен с сольного альбома, а также нежно любимую им «Never Turn Your Back On Mother Earth» группы «Sparks» и несколько собственных сочинений из обширного арсенала «Depeche Mode»: «Only When I Lose Myself», «Sweetest Perfection» и акустические версии «In Your Room», «Walking In My Shoes» и «The Love Thieves». Для выходов на бис были припасены «A Question Of Lust» и «Shake The Disease».

Нельзя сказать, что критики были в восторге. Роб Даер, 2 мая посетивший концерт в лондонской «Астории», написал, что «Мартин блестящий композитор. Вот только сочинять песни ему удается лучше, чем исполнять их». Также Даер счел, что без песен «Depeche Mode» концерт был бы лучше, и заключил, что Гору будет невероятно сложно расстаться со своим выдающимся музыкальным прошлым.

Зрители лос-анджелесского концерта с ним не согласились. В рецензии, появившейся на одном из сетевых ресурсов, среди прочего говорилось, что выступление Мартина покорило присутствующих в зале интимностью атмосферы, а также вдохновенным и прочувствованным пением Гора, благодаря которому некоторые песни звучали практически как церковные гимны.

В то время как Гор ограничился восемью концертами из нежелания ехать в масштабное турне, Гэан в преддверии выхода собственного альбома склонился именно ко второму варианту. Когда Дэйву задали вопрос о том, каково ему будет играть без товарищей, он переспросил: «Вы хотите сказать, без Мартина? С тех пор как ушел Алан, играет только он — Флетч на сцене ничем не занят. Вы, репортеры, не понимаете, что „Depeche Mode“ — это я и Мартин, причем уже давно. После ухода Алана нам потребовались дополнительные музыканты, потому что Флетч играть не умеет, он только руками размахивает. Наверное, он думает, что этим развлекает публику, но мне это все надоело. Я хочу, чтобы те, кто находится со мной на одной сцене, выкладывались так же, как я».

На вопрос журнала «Q» о будущем группы Дэйв ответил: «Нам не хватает Алана. У меня такое ощущение, что „Exciter“ — альбом

Мартина, а от меня там только голос. Я не соглашусь участвовать в создании еще одного альбома, если мне не дадут быть его соавтором. Я записал альбом, которым очень горжусь. Да кого волнует хренов „DM“! Мне до смерти надоело разговаривать о „DM“».

Однако практически в каждом интервью того периода Гэана неизменно спрашивали именно о «Depeche Mode», и он все больше обозлялся. В числе прочего он как-то заявил, что «в нашей группе слишком строгое распределение ролей. Мартин пишет песни, Дэйв их поет, а Флетч тусуется поблизости и подбадривает Мартина, хоть они уже и не так дружны, как когда-то».

Оскорбленный Флетчер ответил достаточно дипломатично: «Дэйв совершенно не прав: мы с Мартином по-прежнему друзья. Честно говоря, я думал, что и Дэйв наш друг. Он в последнее время наговорил много вещей, которые нас с Мартином приводят в изумление, но мы понимаем, что он делает это для того, чтобы доказать свою самостоятельность. Мы все встретимся в конце две тысячи третьего, и тогда Дэйву придется рассказать нам, что стоит за всеми этими высказываниями, потому что нам с Мартином не до конца ясен сценарий».

«Я не вижу смысла в записи очередного альбома „Depeche Mode“, если ситуация не изменится, — продолжал злобствовать Гэан. — Какова вероятность того, что это все же случится? А знаете, мне сейчас все равно».

«Возможно, интервью заменяют Дэйву психотерапию, — предположил Флетчер. — Одно дело, что Дэйв говорит, а другое дело, что он на самом деле думает».

Мартина слова Дэйва тем не менее ранили. «Я бы соврал, если бы сказал, будто меня не волнует, что думает Дэйв», — признался он Дэйву Симпсону из «Гардиан». Гэан, впрочем, утверждает, что на все сказанное им Гор ответил подчеркнутым пренебрежением к его сольному проекту. «Мартин позвонил мне и сказал: „Я тут только что вернулся из отпуска, а мне пришло извещение с почты о том, что мне прислали диск… Ну ладно, я не за этим звоню. Не подскажешь телефон хорошего врача-хиропрактика?“».

Удар пришелся точно по больному месту: мнение Мартина было для Дэйва очень и очень важно. «Он мне вообще ничего не сказал об альбоме. Неужели нельзя было просто позвонить и пожелать удачи?» — удивлялся раздосадованный Дэйв.

Гэану пришлось довольствоваться информацией из сторонних источников: «Мне рассказывали, будто Мартин сказал, что это „не то, чего он ожидал“. Не знаю, чего он ожидал — что альбом будет

тяжелее, ближе к року? Мартин никогда не понимал, что у меня другой рок-н-ролл. Мой рок-н-ролл — это „Rolling Stones“, „Stooges“, „Clash“…»

Когда какой-то немецкий журналист поинтересовался мнением Мартина о «Paper Monsters», скупой на похвалу Гор ответил: «Я ожидал другого, но звучит он интересно». Похоже, сторонние источники нисколько не исказили полученную информацию…

Мнения музыкальных журналистов о выпущенном 2 июня 2003 года долгожданном дебютном сольном альбоме Гэана разделились. Одни хвалили его за искренность, другие обвиняли в поверхностности и банальности.

Гэан рассказал журналисту «Uncut», что сначала «забавы ради» хотел озаглавить альбом «Essex Boy» («Мальчик из Эссекса»), но в итоге выбрал более личное «Paper Monsters», оказавшееся метафорой. «Когда я был маленьким, я много времени проводил в размышлениях о том, кто же живет в чулане и под кроватью, — объяснил Дэйв. — Я хотел знать, чьи шаги пугают меня по ночам и кто мне снится. Я понял, что страх не дает мне делать то, что хочется. Мне не давали покоя именно они, эти бумажные чудовища, и из осознания этого вырос мой сольный альбом. Во мне все росли эти бумажные чудовища, и мне нужно было их выпустить. Потом я понял, что это были даже не чудовища, а просто большой лист бумаги, а еще потом — что могу его порвать и пролезть сквозь него».

Тексты песен с «Paper Monsters» рассказывают об этом постепенном осознании. Дэйв Гэан: *«Bitter Apple» — о влюбленности и внезапном осознании того, что я снова могу испытывать это чувство. Это не обязательно о любви к другому человеку — просто о том, каково вновь чувствовать любовь и красоту во всем.*

«Hold On» — об испытаниях. Я понял, что это были не испытания, а дары. Мне было дана возможность что-то изменить или пойти по другому пути. В каком-то смысле она еще и о Боге, как я его чувствую.

«Black and Blue Again» была написана после того, как я сильно поссорился с женой. Я чувствовал себя как боксер на ринге, и песня тоже о бое — бое с собой, бое за наши отношения… Песня получилась тяжелой, но я хотел быть в ней честным. Я хотел рассказать все как есть и признать, что я не очень хороший человек.

Стоит ли удивляться, что сразу несколько рецензентов отметили разницу между отполированным альбомом Гора и

неуверенным, но искренним творением Гэана. Но всем угодить, разумеется, невозможно. Американский журналист Дуглас Рул, например, написал в своем обзоре, что из двух альбомов повторного прослушивания заслуживает только «Counterfeit 2», отозвавшись о сольнике Гэана как о «сплошном разочаровании».

9 июня альбом «Paper Monsters» попал в британский хитпарад, причем сразу на девятую строку. Увы, уже через неделю он опустился на семьдесят пятое место — но Гэана это не испугало, и отменять многочисленные запланированные концерты он не стал. Кроме песен с дебютного альбома Дэйва, в сет-листе присутствовали избранные хиты «Depeche Mode»: «Walking In My Shoes» (в акустической версии, созданной Гором), «I Feel You», «Never Let Me Down Again», «Policy Of Truth», «Enjoy The Silence», «Useless» и «Dream On». Особенно понравилось зрителям выступление в лондонском «Шепердс-буш». В тот вечер в зале присутствовали мама Дэйва и Флетчер, по-видимому, успевший простить Дэйву все его нападки.

Конечно, гастроли отнимали много времени и сил, однако Дэйв сумел выкроить время на то, чтобы подписать контракт с «Universal Music Publishing» который, по его словам, никоим образом не мог навредить его отношениям с «Mute» и «Depeche Mode». Пока Гэан воплощал в жизнь свои амбиции, Флетч и Гор тоже не скучали. Энди продолжал выступать в роли ди-джея и заниматься пока что единственными подопечными «Toast Hawaii». В сентябре 2003-го Мартин начал писать новый материал. Предполагалось, что судьбу новых песен участники обсудят с Дэниелом Миллером на запланированной на ноябрь встрече.

На вопросы журналистов о том, даст ли он возможность Дэйву использовать в новом альбоме собственный материал, Мартин отвечал уклончиво: «Этого пока никто не знает. Если мы хотим выпустить еще один совместный альбом, то прежде всего нам придется выяснить, смогут ли наши песни сосуществовать на одной пластинке». Гэан, в свою очередь, и не думал сдавать позиции. Он заявил, что не прочь подумать о новом альбоме «Depeche Mode», но только если поддержка, которую он всегда оказывал Мартину, станет наконец взаимной. По мнению Дэйва, в противном случае в создании альбома нет никакого смысла.

Противостояние продолжалось; ни одна из сторон не хотела уступать. «Лично мне вероятность выхода еще одного альбома „Depeche Mode“ кажется низкой, — сказал Мартин в одном из интервью. — Когда мы с Дэйвом занялись сольными проектами, мы планировали в конце года собраться и обсудить планы на будущее, но он теперь всем говорит, что не хочет иметь ничего

общего с „DM“ и больше не собирается с нами записываться. Ну, не хочет и не надо, пусть занимается чем-нибудь другим».

Запланированная на декабрь встреча так и не состоялась: участники группы не сумели договориться между собой.

Тем не менее Флетчер был настроен оптимистично. Во время визита в Москву, где он сыграл сет на вечеринке в честь пятидесятилетия журнала «Плейбой», он дал интервью представителю «Shout! online», русского сайта для любителей электронной музыки. Интервьюер упомянул запланированную на конец года, но так и не состоявшуюся встречу участников «Depeche Mode». «Мы встретимся в январе, — сказал Флетч. — Пару недель назад я был у Мартина в Калифорнии. Он пишет новые песни. Общая идея уже достаточно ясна, и работа над альбомом должна начаться в марте или апреле».

Прошел январь, а от «Depeche Mode» по-прежнему не было ни слуху ни духу.

Флетч занимался вторым альбомом «Client», участие в записи которого принял не кто иной, как Гор, и проектом «legate X», вторым подопечным лейбла «Toast Hawaii». Он не терял надежды на то, что «Depeche Mode» соберутся записать новый альбом.

В конце концов Гэан сменил гнев на милость, и на его сайте появилась следующая запись: «Сейчас я пишу песни. Я знаю, что Мартин занят тем же. Надеюсь, вскоре мы встретимся и обсудим планы на будущее. Надеюсь, эти планы будут касаться „Depeche Mode“. Поживем — увидим. Мы будем держать вас в курсе». Ну что же, поживем — увидим…

С тем, что «Depeche Mode» — музыкальный феномен, спорить сложно. Начав свой путь в Бэзилдоне, «депеши» пришли на вершину мировой славы, потеснив величественные ряды рок-аристократии. Если они решат выпустить еще один альбом, можете не сомневаться, он вас не разочарует. Если они захотят сыграть его живьем — тем лучше.

Послесловие от переводчиков

Эта книга была выпущена на английском языке в 2004 году. И за те четыре года, которые прошли до ее выхода на русском, в мире «Depeche Mode» произошли некоторые важные события.

Главное из них: группа все-таки смогла преодолеть возникшие разногласия и собраться вместе. Результатом стал успешный альбом «Playing The Angel» (2005), после выхода которого группа отправилась на гастроли, добравшись и до Москвы с Санкт-Петербургом. В 2006-м запись миланского концерта вышла на DVD под названием «Touring The Angel: Live In Milan».

Помимо хороших продаж и высоких оценок в прессе, альбом мог похвастаться кое-чем еще: Дэйв Гэан, после «Paper Monsters» поверивший в себя как сочинителя, начал писать тексты для группы, и «Playing The Angel» стал первым альбомом «Depeche Mode», в котором некоторые песни написаны им. Отзывы об этих текстах были преимущественно положительными, и ободренный Гэан выпустил в 2007-м второй сольный альбом «Hourglass».

Кипит жизнь и у тех, кто когда-то был связан с группой. «Erasure» в последнее время выпускают один диск за другим: альбомы, концертные записи, сборник акустических версий… А Винс Кларк в 2008-м еще и возродил распавшийся четвертью века раньше дуэт «Yazoo», отправившись с Элисон Мойет в новый тур. Впрочем, предположения о том, что за возвращением к проекту из далекого прошлого может последовать и возобновление сотрудничества с «Depeche Mode», он решительно отвергает.

Алан Уайлдер, напротив, предпочел стрелять редко, но метко: первый за семь лет альбом «Recoil» «subHuman», вышедший в 2007-м, был очень тепло принят критикой.

Дэниел Миллер остался дружен со всеми участниками группы, включая бывших: все вышеперечисленные альбомы вышли на «Mute Records».

Антон Корбайн в 2006-м впервые за девять лет снял клип для «Depeche Mode» — на песню «Suffer Well» (одну из тех, которые написал Гэан). А снятое им летом 2008-го видео на «Viva La Vida» группы «Coldplay» стало вариацией на тему его же «депешмодовского» «Enjoy The Silence».

И, наконец, «Depeche Mode» занялись новым альбомом — в качестве предварительной даты выхода называют весну 2009-го. Так что приведенная здесь информация скоро тоже может потерять актуальность — и это замечательно, потому что это означает, что будущее обещает быть интересным.

Избранная дискография «Depeche Mode»

Синглы:

• **'Dreaming Of Me'/'Ice Machine' (MUTE 013, February 20,1981)**
• 'Dreaming Of Me'/'Ice Machine' (CD MUTE 013) *

• **'New Life'/'Shout!' (MUTE 014, June 13,1981)**
• New Life (Extended)'/'Shout! (Rio Mix)' (12 MUTE 014)
• 'New Life/New Life (Extended)'/'Shout! (Rio Mix)' (CD MUTE 014) *

• **'Just Can't Get Enough'/'Any Second Now' (MUTE 016, September 7, 1981)**
• 'Just Can't Get Enough (Schizo Mix)'/'Any Second Now (Altered)' (12 MUTE 016)
• 'Just Can't Get Enough'/'Any Second Now'/'Just Can't Get Enough (Schizo Mix)'/'Any Second Now (Altered)' (CD MUTE 016) *

• **'See You'/'Now, This Is Fun' (MUTE 018, January 29, 1982)**
• 'See You (Extended)'/'Now, This Is Fun (Extended)' (12 MUTE 018)
• 'See You'/'Now, This Is Fun'/'Now, This Is Fun (Extended)' (CD MUTE 018) *

• **'The Meaning Of Love'/'Oberkorn (It's A Small Town)' (MUTE 020, April 26, 1982)**
• The Meaning Of Love (Fairly Odd Mix)'/'Oberkorn (It's A Small Town — Development)' (12 MUTE 020)
• The Meaning Of Love'/'Oberkorn (It's A Small Town)'/The Meaning Of Love (Fairly Odd Mix)'/'Oberkorn (It's A Small Town — Development)' (CD MUTE 020) *

• **'Leave In Silence'/'Excerpt From My Secret Garden' (BONG 1, August 16, 1982)**
• 'Leave In Silence (Longer)'/'Further Excerpts From My Secret Garden'/'Leave In Silence (Quieter)' (12 BONG 1)
• 'Leave In Silence'/'Excerpt From My Secret Garden'/'Leave In Silence (Longer)'/'Further Excerpts From My Secret Garden'/'Leave In

Silence (Quieter)' (CD BONG 1) *

• **'Get The Balance Right'/'The Great Outdoors' (BONG 2, January 31, 1983)**

• 'Get The Balance Right (Combination Mix)'/The Great Outdoors' (12 BONG 2)

• 'Get The Balance Right'/'My Secret Garden (Live)'/'See You (Live)'/'Satellite (Live)'/Tora! Tora! Tora! (Live)' (L12 BONG 2)

• 'Get The Balance Right'/The Great Outdoors'/'Get The Balance Right (Combination Mix)'/Tora! Tora! Tora! (Live)' (CD BONG 2) *

• **'Everything Counts'/'Work Hard' (BONG 3, July 11, 1983)**

• 'Everything Counts (In Larger Amounts)'/'Work Hard (East End Mix)' (12 BONG 3)

• 'Everything Counts'/'New Life (Live)'/'Boys Say Go (Live)'/'Nothing To Fear (Live)'/'The Meaning Of Love (Live)' (L12 BONG 3)

• 'Everything Counts'/'Work Hard'/'Everything Counts (In Larger Amounts)'/'Work Hard (East End Mix)' (CD BONG 3) *

• **'Love, In Itself 2'/'Fools' (BONG 4, September 19, 1983)**

• 'Love, In Itself 3'/'Fools (Bigger)'/'Love, In Itself 4' (12 BONG 4)

• 'Love, In Itself/'Just Can't Get Enough (Live)'/'Shout! (Live)'/'Photograph Of You (Live)'/'Photographic (Live)' (L12 BONG 4)

• 'Love, In Itself 2'/'Love, In Itself 3'/'Fools (Bigger)'/'Love, In Itself 4'(CD BONG 4) *

• **'People Are People'/'In Your Memory' (BONG 5, March 12, 1984)**

• 'People Are People (Different Mix)'/'In Your Memory (Slick Mix)' (12 BONG 5)

• 'People Are People (Remix)'/'In Your Memory'/'People Are People' (L12 BONG 5)

• 'People Are People'/'In Your Memory'/'People Are People (Different Mix)'/'In Your Memory (Slick Mix)' (CD BONG 5) *

• **'Master And Servant'/'Set Me Free (Remotivate Me)' (BONG 6, August 20, 1984)**

• 'Master And Servant (Slavery Whip Mix)'/'Set Me Free (Remotivate Me — Release Mix)'/'Master And Servant (Voxless)' (12 BONG 6)

• 'Master And Servant (An On-USound Sci-Fi Dancehall Classic)'/'Are People People?'/'Master And Servant' (L12 BONG 6)

• 'Master And Servant (Slavery Whip Mix)'/'Set Me Free

(Remotivate Me — Release Mix)'/'Master And Servant (Voxless)' (CD BONG 6) *

• **'Blasphemous Rumours'/'Somebody' (BONG 7, October 29,1984)**

• 'Blasphemous Rumours'/'Told You So (Live)'/'Somebody (Remix)'/ 'Everything Counts (Live)' (BONG 7E)

• 'Blasphemous Rumours'/'Somebody (Live)'/'Two-Minute Warning (Live)'/'Ice Machine (Live)'/'Everything Counts (Live)' (12 BONG 7) 'Blasphemous Rumours'/'Told You So (Live)'/'Somebody (Remix)'/ 'Everything Counts (Live)' (CD BONG 7) *

• **'Shake The Disease'/'Flexible' (BONG 8, April 29,1985)**

• 'Shake The Disease (Remix)'/'Flexible (Remix)' (12 BONG 8)

• 'Shake The Disease (Edit The Shake)'/'Master And Servant (Live)'/'Flexible (Pre-Deportation Mix)'/'Something To Do (Metal Mix)' (L12 BONG 8)

• 'Shake The Disease'/'Flexible'/'Shake The Disease (Remix Extended)'/'Flexible (Remix Extended)'/'Shake The Disease (Edit The Shake)'/'Something To Do (Metal Mix)' (CD BONG 8) *

• **'It's Called A Heart'/'Fly On The Windscreen' (BONG 9, September 16, 1985)**

• 'It's Called A Heart (Remix)'/'Fly On The Windscreen (Remix)' (12 BONG 9)

• 'It's Called A Heart (Extended)'/'Fly On The Windscreen (Extended)'/'It's Called A Heart (Slow Mix)'/'Fly On The Windscreen (Death Mix)' (L12 BONG 9)

• 'It's Called A Heart'/'Fly On The Windscreen'/'It's Called A Heart (Extended)'/'Fly On The Windscreen (Extended)'/'Fly On The Windscreen (Death Mix)' (CD BONG 9) *

• **'Stripped'/'But Not Tonight' (BONG 10, February 10, 1986)**

• 'Stripped (Highland Mix)'/'But Not Tonight (Extended Mix)'/'Breathing In Fumes'/'Fly On The Windscreen (Quiet Mix)'/'Black Day' (12 BONG 10)

• 'Stripped'/'But Not Tonight/'Stripped (Highland Mix)'/'But Not Tonight (Extended Mix)'/'Breathing In Fumes'/'Fly On The Windscreen (Quiet Mix)'/'Black Day' (CD BONG 10) *

• **'A Question Of Lust/'Christmas Island' (BONG 11, April 14,1986)**

• 'A Question Of Lust (Extended)'/'Christmas Island (Extended)'/'People Are People (Live)'/'It Doesn't Matter Two

(Instrumental)'/ 'A Question Of Lust (Minimal)' (12 BONG 11)

• 'A Question Of Lust (Flood Mix)'/'If You Want (Live)'/'Shame (Live)'/'Blasphemous Rumours (Live)' (C BONG 11)

• 'A Question Of Lust'/'Christmas Island'/'Christmas Island (Extended)'/'People Are People (Live)'/'It Doesn't Matter Two (Instrumental)'/'A Question Of Lust (Minimal)' (CD BONG 11) *

• **'A Question Of Time'/'Black Celebration (Live)' (BONG 12, August 11,1986)**

• 'A Question Of Time (Extended)'/'Black Celebration (Live)'/'Something To Do (Live)'/'Stripped (Live)' (12 BONG 12)

• 'A Question Of Time (Newtown Mix)'/'A Question Of Time (Live)'/'Black Celebration (Black Tulip Mix)'/'More Than A Party (Live)' (L12 BONG 12)

• 'A Question Of Time (Extended)'/'Black Celebration (Live)'/'Something To Do (Live)'/'Stripped (Live)' (CD BONG 12) *

• **'Strangelove'/'Pimpf' (BONG 13, April 13, 1987)**

• 'Strangelove (Maximix)'/'Pimpf'/'Strangelove (Midimix)' (12 BONG 13)

• 'Strangelove (Blind Mix)'/'Pimpf'/'Strangelove (Pain Mix)'/'Agent Orange' (L12 BONG 13)

• 'Strangelove (Maximix)'/'Pimpf'/'Strangelove (Midimix)'/'Agent Orange'/'Strangelove (LP Mix)' (CD BONG 13)

• **'Never Let Me Down Again'/'Pleasure, Little Treasure' (BONG 14, August 24, 1987)**

• 'Never Let Me Down Again' (Split Mix)'/'Pleasure, Little Treasure (Glitter Mix)'/'Never Let Me Down Again (Aggro Mix)' (12 BONG 14)

• 'Never Let Me Down Again (Tsangarides Mix)'/'Pimpf'/'Pleasure, Little Treasure (Join Mix)'/To Have And To Hold (Spanish Taster)' (L12 BONG 14)

• 'Never Let Me Down Again (Split Mix)'/'Pleasure, Little Treasure (Glitter Mix)'/'Never Let Me Down Again (Aggro Mix)' (C BONG 14)

• 'Never Let Me Down Again (Split Mix)'/'Never Let Me Down Again (Aggro Mix)'/'Pleasure, Little Treasure (Remix)'/To Have And To Hold (Spanish Taster)' (CD BONG 14)

• **'Behind The Wheel'/'Route 66' (BONG 15, December 28,1987)**

• 'Behind The Wheel (Shep Pettibone Mix)'/'Route 66 (Beatmasters Mix)' (12 BONG 15)

• 'Behind The Wheel (Beatmasters Mix)'/'Route 66 (Casualty Mix)' (L12 BONG 15)

• 'Behind The Wheel (Remix)'/'Route 66'/'Behind The Wheel (Shep Pettibone Mix)'/'Behind The Wheel (LP Mix)' (CD BONG 15)

• **'Little 15'/'Stjarna' (LITTLE 15, May 16, 1988)** **
• 'Little 15'/'Stjarna'/'Moonlight Sonata № 14' (CD LITTLE 15) **

• **'Everything Counts (Live)'/'Nothing (Live)' (BONG 16, February 13, 1989)**
• 'Everything Counts (Live)'/'Nothing (Live)'/'Sacred (Live)'/'A Question Of Lust (Live)' (12 BONG 16)
• 'Everything Counts (Remix By Bomb The Bass)'/'Nothing (Remix By Justin Straus)'/'Strangelove (Remix By Bomb The Bass)' (L12 BONG 16)
• 'Everything Counts (Absolut Mix)'/'Everything Counts (1983 12" Mix)'/'Nothing (US 7" Mix)'/'Everything Counts (Reprise)' (10 BONG 16)
• 'Everything Counts (Live)'/'Nothing (Live)'/'Sacred (Live)'/'A Question Of Lust' (Live)' (C BONG 16)
• 'Everything Counts (Live)'/'Nothing (Live)'/'Sacred (Live)'/'A Question Of Lust/ (Live)' (CD BONG 16)
• 'Everything Counts (Remix By Bomb The Bass)'/'Nothing (Remix By Justin Straus)'/'Strangelove (Remix By Bomb The Bass)'(LCD BONG 16)

• **'Personal Jesus'/'Dangerous' (BONG 17, August 29, 1989)**
• 'Personal Jesus (Acoustic)'/'Dangerous (Hazchemix Edit)' (G BONG 17)
• 'Personal Jesus (Holier Than Thou Approach)'/'Dangerous (Sensual Mix)'/'Personal Jesus (Acoustic)' (12 BONG 17)
• 'Personal Jesus (Pump Mix)'/'Personal Jesus (Telephone Stomp Mix)'/'Dangerous (Hazchemix)' (L12 BONG 17)
• 'Personal Jesus'/'Dangerous' (C BONG 17)
• 'Personal Jesus (Holier Than Thou Approach)'/'Dangerous (Sensual Mix)'/'Personal Jesus (Acoustic)' (CD BONG 17)
• 'Personal Jesus (Pump Mix)'/'Personal Jesus (Telephone Stomp Mix)'/'Dangerous (Hazchemix)' (LCD BONG 17)

• **'Enjoy The Silence'/'Memphisto' (BONG 18, February 5, 1990)**
• 'Enjoy The Silence (Single Mix)'/'Enjoy The Silence (Hands And Feet Mix)'/'Enjoy The Silence (Ecstatic Dub)'/'Sibling' (12 BONG 18)
• 'Enjoy The Silence (Bass Line)'/'Enjoy The Silence (Harmonium)'/'Enjoy The Silence (Ricki-Tik-Tik Mix)'/'Memphisto' (L12 BONG 18)

• 'Enjoy The Silence (The Quad: The Final Mix)' (XL12 BONG 17)

• 'Enjoy The Silence'/'Memphisto' (C BONG 18)

• 'Enjoy The Silence (Single Mix)'/'Enjoy The Silence (Hands And Feet Mix)'/'Enjoy The Silence (Ecstatic Dub)'/'Sibling' (CD BONG 18)

• 'Enjoy The Silence (Bass Line)'/'Enjoy The Silence (Harmonium)'/'Enjoy The Silence (Ricki-Tik-Tik Mix)'/'Memphisto' (LCD BONG 18)

• **'Policy Of Truth'/'Kaleid' (BONG 19, May 7, 1990)**

• 'Policy Of Truth (Beat Box)'/'Policy Of Truth (Capitol Mix)'/'Kaleid (When Worlds Collide Mix)' (12 BONG 19)

• 'Policy Of Truth (Trancentral Mix)'/'Policy Of Truth (Pavlov's Dub)'/ 'Kaleid (Remix)' (L12 BONG 19)

• 'Policy Of Truth'/'Kaleid' (C BONG 19)

• 'Policy Of Truth (Beat Box)'/'Policy Of Truth (Capitol Mix)'/'Kaleid (Remix)' (CD BONG 19)

• 'Policy Of Truth (Trancentral Mix)'/'Kaleid (When Worlds Collide Mix)'/'Policy Of Truth (Pavlov's Dub)'/'Kaleid (Remix)'/'Policy Of Truth'/'Kaleid' (LCD BONG 19)

• **'World In My Eyes'/'Happiest Girl' (BONG 20, September 17, 1990)**

• 'World In My Eyes (Oil Tank Mix)'/'Happiest Girl (Kiss-A-Mix)'/'Sea Of Sin (Sensoria)' (12 BONG 20)

• 'World In My Eyes (Dub In My Eyes)'/'World In My Eyes (Mode To Joy)'/'Happiest Girl (The Pulsating Orbital Vocal Mix)' (L12 BONG 20)

• 'World In My Eyes (7" Version)'/'Happiest Girl (Jack Mix)'/'Sea Of Sin (Tonal Mix)' (C BONG 20)

• 'World In My Eyes (7" Version)'/'World In My Eyes (OilTank Mix)'/'Happiest Girl (Kiss-A-Mix)'/'Sea Of Sin (Tonal Mix)' (CD BONG 20)

• 'World In My Eyes (Dub In My Eyes)'/'World In My Eyes (Mayhem Mode)' /'World In My Eyes (Mode To Joy)'/'Sea Of Sin (Sensoria)'/'Happiest Girl (Jack Mix)'/'Happiest Girl (The Pulsating Orbital Vocal Mix)' (LCD BONG 20)

• **'I Feel You'/'One Caress' (BONG 21, February 15, 1993)**

• 'I Feel You (7" Mix)'/'One Caress'/'I Feel You (Throb Mix)'/'I Feel You (Babylon Mix)' (12 BONG 21)

• 'I Feel You' (Life's Too Short Mix)'/'I Feel You (Swamp Mix)'/'I Feel You (Renegade Soundwave Afghan Surgery Mix)'/'I Feel You (Helmet At The Helm Mix)' (L12 BONG 21)

• 'I Feel You'/'One Caress' (C BONG 21)

• 'I Feel You (7" Mix)'/'0ne Caress'/T Feel You (Throb Mix)'/'I Feel You (Babylon Mix)' (CD BONG 21)

• 'I Feel You' (Life's Too Short Mix)'/'I Feel You (Swamp Mix)'/'I Feel You (Renegade Soundwave Afghan Surgery Mix)'/! Feel You (Helmet At The Helm Mix)' (LCD BONG 21)

• **'Walking In My Shoes'/'My Joy' (EPBONG 22, April 26, 1993)**

• 'Walking In My Shoes (7" Mix)'/'Walking In My Shoes (Grungy Gonads Mix)'/'My Joy (7" Mix)'/'My Joy (Slow Slide Mix)' (12 BONG 22)

• 'Walking In My Shoes (Extended Twelve Inch Mix)'/'Walking In My Shoes (Random Carpet Mix)'/'Walking In My Shoes (Anandamidic Mix)'/'Walking In My Shoes (Ambient Whale Mix)' (L12 BONG 22)

• 'Walking In My Shoes (7" Mix)'/'Walking In My Shoes (Grungy Gonads Mix)'/'My Joy (7" Mix)'/'My Joy (Slow Slide Mix)' (CD BONG 22)

• 'Walking In My Shoes (Extended 12" Mix)'/'Walking In My Shoes (Random Carpet Mix)'/'Walking In My Shoes (Anandamidic Mix)'/'WaIking In My Shoes (Ambient Whale Mix)' (LCD BONG 22)

• **'Condemnation (Paris Mix)'/'Death's Door (Jazz Mix)' (BONG 23, September 13, 1993)**

• 'Condemnation (Paris Mix)'/'Death's Door (Jazz Mix)'/'Rush (Spiritual Guidance Mix)'/'Rush Amylnitrate Mix'/'Rush (Wild Planet — Vocal Mix)' (12 BONG 23)

• 'Condemnation (Live)'/'Personal Jesus (Live)'/'Enjoy The Silence (Live)'/'Halo (Live)' (L12 BONG 23)

• 'Condemnation (Live)'/'Personal Jesus (Live)'/'Enjoy The Silence (Live)'/'Halo (Live)'/'Rush (Spiritual Guidance Mix)'/'Rush Amylnitrate Mix'/'Rush (Wild Planet — Vocal Mix)' (C BONG 23)

• 'Condemnation (Paris Mix)'/'Death's Door (Jazz Mix)'/'Rush (Spiritual Guidance Mix)'/'Rush Amylnitrate Mix)' (CD BONG 23)

• 'Condemnation (Live)'/'Personal Jesus (Live)'/'Enjoy The Silence (Live)'/'Halo (Live)'(LCD BONG 23)

• **'In Your Room (Zephyr Mix)'/'In Your Room (Extended Zephyr Mix)'/'Never Let Me Down Again (Live)'/'Death's Door (Live)' (CD BONG 24, January 10, 1994)**

• 'In Your Room (Live)'/'Policy Of Truth (Live)'/'World In My Eyes (Live)'/'Fly On The Windscreen (Live)' (LCD BONG 24)

• 'In Your Room (Jeep Rock Mix)'/'In Your Room (Apex Mix)'/'Higher Love (Adrenaline Mix)' (XLCD BONG 24)

• 'In Your Room (Zephyr Mix)'/'In Your Room (Apex Mix)'/'In Your Room (Jeep Rock Mix)'/'Higher Love (Adrenaline Mix)'/'In Your

Room (Extended Zephyr Mix)' (12 BONG 24)

• 'In Your Room (Live)'/'Policy Of Truth (Live)'/'World In My Eyes (Live)'/'Fly On The Windscreen (Live)'/'Never Let Me Down Again (Live)'/'Death's Door (Live)' (L12 BONG 24)

• **'Barrel Of A Gun'/'Painkiller'/'Barrel Of A Gun (Underworld Soft Mix)'/'Barrel Of A Gun (One Inch Punch Mix)' (CD BONG 25, February 3, 1997)**

• 'Barrel Of A Gun (Underworld Hard Mix)'/'Barrel Of A Gun (United Mix)'/'Barrel Of A Gun (Plastikman Mix)' (LCD BONG 25)

• 'Barrel Of A Gun'/'Barrel Of A Gun (Underworld Hard Mix)'/'Barrel Of A Gun (3 Phase Mix)'/'Barrel Of A Gun (One Inch Punch Mix — Version 2)'/'Barrel0f A Gun (Underworld Soft Mix)' (12 BONG 25)

• 'Painkiller (Plastikman Mix)'/'Painkiller'/'Barrel Of A Gun (One Inch Punch Mix)'/'Barrel Of A Gun (United Mix)' (L12 BONG 25)

• **'It's No Good'/'Slowblow (Darren Price Mix)'/'It's No Good (Bass Bounce Mix)'/lt's No Good (Speedy J Mix)' (CD BONG 26, March 31, 1997)**

• 'It's No Good (Hardfloor Mix)'/'Slowblow'/'It's No Good (Andrea Parker Mix)'/'It's No Good (Motor Bass Mix)' (LCD BONG 25)

• 'It's No Good'/'Slowblow' (C BONG 26)

• 'It's No Good'/'Slowblow (Darren Price Mix)'/'It's No Good (Bass Bounce Mix)'/It's No Good (Speedy J Mix)' (12 BONG 26)

• **'Home'/'Home (Air Around The Golf Remix)'/'Home (LFO Meant To Be)'/'Home (The Noodles & The Damage Done)' (CD BONG 27, June 9, 1997)**

• 'Home (Jedi Knights Remix — Drowning In Time)'/'Home (Grantby Mix)'/'Barrel Of A Gun (Live)'/'It's No Good (Live)' (LCD BONG 27)

• 'Home'/'Home (Air Around The Golf Remix)'/'Home (LFO Meant To Be)'/'Home (The Noodles & The Damage Done)' (12 BONG 27)

• 'Home (Jedi Knights Remix — Drowning In Time)'/'Home (Grantby Mix)'/'Barrel Of A Gun (Live)'/'It's No Good (Live)' (L12 BONG 27)

• **'Useless (Remix)'/'Useless (Escape From Wherever: Parts 1 & 2!)'/'Useless (Cosmic Blues Mix)'/'Barrel Of A Gun Video' (CD BONG 28, October 20,1997)**

• 'Useless (CJ Bolland Ultrasonar Mix)'/'Useless (The Kruder + Dorfmeister Session)'/'Useless (Live)'/'It's No Good — Video' (LCD BONG 28)

• 'Useless (The Kruder + Dorfmeister Session)'/'Useless (CJ Bolland Ultrasonar Mix)'/'Useless (Air 20 Mix)' (12 BONG 28)

• **'Only When I Lose Myself/'Surrender'/'Headstar' (CD BONG 29, September 7, 1998)**

• 'Only When I Lose Myself (Subsonic Legacy Remix)'/'Only When I Lose Myself (Dan The Autamator Remix)'/'Headstar (Luke Slater Remix)' (LCD BONG 29)

• 'Only When I Lose Myself (Subsonic Legacy Remix)'/'Only When I Lose Myself (Dan The Autamator Remix)'/'Headstar (Luke Slater Remix)' (12 BONG 29)

• **'Dream On (Single Version)'/'Easy Tiger (Full Version)'/'Easy Tiger (Bertrand Burgalat & A. S. Dragon Version)' (CD BONG 30, April 23, 2001)**

• 'Dream On (Bushwacka Tough Guy Mix — CD Edit)'/'Dream On (Dave Clarke Acoustic Mix)'/'Dream On (Octagon Man Mix)'/'Dream On (Kid 606 Mix)' (LCD BONG 30)

• **'I Feel Loved (Single Version)'/'Dirt'/'I Feel Loved (Extended Instrumental)' (CD BONG 31, July 30, 2001)**

• 'I Feel Loved (Danny Tenaglia's Labour Of Love Edit)'/'I Feel Loved (Thomas Brinkmann Mix)'/'I Feel Loved (Chamber's Mix)' (LCD BONG 31)

• **'Freelove (Flood Mix) '/'Zenstation'/'Zenstation (Atom's Stereo-nerd Remix)' (CD BONG 32, November 5, 2001)**

• 'Freelove (Bertrand Burgalat Remix)'/'Freelove (Schlammpeitziger Little Rocking Suction Pump Version)'/'Freelove (DJ Muggs Mix)' (LCD BONG 32)

• **'Goodnight Lovers'/'When The Body Speaks (Acoustic Versions)'/'The Dead Of Night (Electronicat Remix)'/'Goodnight Lovers (Isan Falling Leaf Mix)' (CD BONG 33, February 11, 2002)**

Примечание:

Синглы, помеченные звездочкой, впервые были изданы на компакт-диске компанией «Mute Records» в 1991 году. Двумя звездочками помечены французские издания.

Бокс-сеты:

• ***Depeche Mode Singles Box 1*** (DMBX1CD, March 29, 2004) —

Disc 1: 'Dreaming Of Me'/'Ice Machine' — **Disc 2:** 'New Life (Remix)'/'Shout!'/'Shout! (Rio Remix)' — **Disc 3:** 'Just Can't Get Enough'/'Any Second Now'/'Just Can't Get Enough (Schizo Mix)'/'Any Second Now (Altered)' — **Disc 4:** 'See You (Extended)'/'Now, This Is Fun'/'Now, This Is Fun (Extended)' — **Disc 5:** The Meaning Of Love'/'Oberkorn (It's A Small Town)'/'The Meaning Of Love (Fairly Odd Mix)'/'Oberkorn (It's A Small Town — Development Mix)' — **Disc 6:** 'Leave In Silence'/'Excerpt From My Secret Garden'/'Leave In Silence (Longer)'/'Further Excerpts From My Secret Garden'/'Leave In Silence (Quieter)'

• ***Depeche Mode Singles Box 2*** (DMBX2CD, March 29, 2004) — **Disc 1:** 'Get The Balance Right!'/'The Great Outdoors'/'Get The Balance Right! (Combination Mix)'/'Tora! Tora! Tora! (Live)' — **Disc 2:** 'Everything Counts'/'Work Hard'/'Everything Counts (In Larger Amounts)'/'Work Hard (East End Remix)' — **Disc 3:** 'Love In Itself 2'/'Fools'/'Love In Itself 3'/'Fools (Bigger)'/'Love In Itself 4' — **Disc 4:** 'People Are People'/'In Your Memory'/'People Are People (Different Mix)'/'In Your Memory (Slik Mix)' — **Disc 5:** 'Master And Servant'/'(Set Me Free) Remotivate Me'/'Master And Servant (Slavery Whip Mix)'/'(Set Me Free) Remotivate Me (Release Mix)'/'Master And Servant (Voxless)' — **Disc 6:** 'Blasphemous Rumours'/'Told You So (Live)'/'Somebody (Remix)'/'Everything Counts (Live)'

• ***Depeche Mode Singles Box 3*** (DMBX3CD, March 29, 2004) — **Disc 1:** 'Shake The Disease'/'Flexible'/'Shake The Disease (Remixed Extended)'/'Flexible (Remixed Extended)'/'Shake The Disease (Edit The Shake)'/'Something To Do (Metal Mix)' — **Disc 2:** It's Called A Heart'/'Fly On The Windscreen'/'It's Called A Heart (Extended)'/'Fly On The Windscreen (Extended)'/'Fly On The Windscreen (Death Mix)' — **Disc 3:** 'Stripped'/'But Not Tonight'/'Stripped (Highland Mix)'/'But Not Tonight (Extended Remix)'/'Breathing In Fumes'/'Fly On The Windscreen (Quiet Mix)'/'BLack Day' — **Disc 4:** 'A Question Of Lust'/'Christmas Island'/'Christmas Island (Extended)'/'People Are People (Live)'/'It Doesn't Matter Two (Instrumental)'/'A Question Of Lust (Minimal)' — **Disc 5:** 'A Question Of Time (Remix)'/'Black Celebration (Live)'/'Something To Do (Live)'/'Stripped (Live)'/'More Than A Party (Live)'/'A Question Of Time (Extended Remix)'/'Black Celebration (Black Tulip Remix)'/'A Question Of Time (New Town Mix)' — **Disc 6:** 'Little 15'/'Stjarna'/'Sonata № 14 in C# Major — Moonlight Sonata'

• ***Depeche Mode Singles Box 4*** (DMBX4CD, March 29,2004) — **Disc 1:** 'Strangelove'/'Pimpf'/'Strangelove (Maxi Mix)'/'Strangelove (MIDI Mix)'/'Fpmip'/'Strangelove (Blind Mix)'/'Strangelove (Pain Mix)'/'Agent Orange' — **Disc 2:** 'Never Let Me Down Again'/'Pleasure, Little Treasure'/'Never Let Me Down Again (Split Mix)'/'Pleasure, Little

Treasure (Glitter Mix)'/'Never Let Me Down Again (Aggro Mix)'/'Never Let Me Down Again (Tsangarides Mix)'/'Pleasure, Little Treasure (Join Mix)'/To Have And To Hold (Spanish Taster)' — **Disc 3:** 'Behind The Wheel (Remix)'/'Route 66'/'Behind The Wheel (Shep Pettibone Remix)'/'Route 66 (Beatmasters Mix)'/'Behind The Wheel (Beatmasters Mix)'/'Route 66 (Casualty Mix)'/'Behind The Wheel (LP Mix)' — **Disc 4:** 'Everything Counts (Live)'/'Nothing (Live)'/'Sacred (Live)'/'A Question Of Lust (Live)'/'Everything Counts (Tim Simenon/Mark Saunders Remix)'/'Nothing (Justin Strauss Mix)'/'Strangelove (Tim Simenon/Mark Saunders Remix)'/'Everything Counts (Absolut Remix)'/'Everything Counts (Original 1983 Mix)'/'Nothing (US 1" Mix)'/'Everything Counts (Reprise)' — **Disc 5:** 'Personal Jesus'/'Dangerous'/'Personal Jesus (Acoustic)'/'Dangerous (Hazchemix Edit)'/'Personal Jesus (Holier Than Thou Approach)'/'Dangerous (Sensual Mix)'/'Personal Jesus (Pump Mix)'/'Personal Jesus (Telephone Stomp Mix)'/'Dangerous (Hazchemix)' — **Disc 6:** 'Enjoy The Silence (7" Version)'/'Memphisto'/'Enjoy The Silence (Hands And Feet Mix)'/'Enjoy The Silence (Ecstatic Dub)'/'Sibeling'/'Enjoy The Silence (Bass Line)'/'Enjoy The Silence (Harmonium)'/'Enjoy The Silence (Ricki Tik Tik Mix)'/'Enjoy The Silence (The Quad: Final Mix)'

• ***Depeche Mode Singles Box 5*** (DMBX5CD, March 29, 2004) — **Disc 1:** 'Policy Of Truth (7" version)'/'Kaleid (7" Version)'/'Policy Of Truth (Beat Box)'/'Policy Of Truth (Capitol Mix)'/'Kaleid (When Worlds Mix)'/'Policy Of Truth (Trancentral Mix)'/'Kateid (Remix)'/'Policy Of Truth (Pavlov's Dub)' — **Disc 2:** 'World In My Eyes (7" Version)'/'Happiest Girl (Jack Mix)'/'Sea Of Sin (Tonal Mix)'/'World In My Eyes (Oil Tank Mix)'/'Happiest Girl (Kiss-A-Mix)'/'Sea Of Sin (Sensoria)'/'World In My Eyes (Dub In My Eyes)'/'World In My Eyes (Mode To Joy)'/'Happiest Girl (The Pulsating Orbital Mix)'/'World In My Eyes (Mayhem Mode)'/'Happiest Girl (The Pulsating Orbital Vocal Mix)' — **Disc 3:** 'I Feel You (7" Mix)'/'0ne Caress'/'I Feel You (Throb Mix)'/'I Feel You (Babylon Mix)'/'I Feel You (Life's Too Short Mix)'/'I Feel You (Swamp Mix)'/'I Feel You (Renegade Soundwave Afghan Surgery Mix)'/'I Feel You (Helmet At The Helm Mix)' — **Disc 4:** 'Walking In My Shoes (7" Mix)'/'My Joy (7" Mix)'/'Walking In My Shoes (Grungy Gonads Mix)'/'My Joy (Slow Slide Mix)'/'Walking In My Shoes (Extended 12" Mix)'/'Walking In My Shoes (Random Carpet Mix)'/'Walking In My Shoes (Anandamidic Mix)'/'Walking In My Shoes (Ambient Whale Mix)' — **Disc 5:** 'Condemnation (Paris Mix)'/'Death's Door (Jazz Mix)'/'Rush (Spiritual Guidance Mix)'/'Rush (Amylnitrate Mix — Instrumental)'/'Rush (Wild Planet Mix — Vocal)'/'Condemnation (Live)'/'Personal Jesus (Live)'/'Enjoy The Silence (Live)'/'Halo (Live)' — **Disc 6:** 'In Your Room (Zephyr Mix)'/'Higher Love (Adrenaline Mix — Edit)'/'In Your

Room (Apex Mix)'/'In Your Room (The Jeep Rock Mix)'/'Higher Love (Adrenaline Mix)'/'In Your Room (Extended Zephyr Mix)'/'In Your Room (Live)'/'Policy Of Truth (Live)'/'World In My Eyes (Live)'/'Fly On The Windscreen (Live)'/'Never Let Me Down Again (Live)'/'Death's Door (Live)'

• ***Depeche Mode Singles Box 6*** (DMBX6CD, March 29, 2004) — **Disc 1:** 'Barrel Of A Gun'/'Barrel Of A Gun (Underworld Soft Mix)'/'Barrel Of A Gun (One Inch Punch Mix)'/'Barrel Of A Gun (Underworld Hard Mix)'/'Barrel Of A Gun (United Mix)'/'Pain killer (Plastikman Mix)'/'Barrel Of A Gun (3 Phase Mix)'/'Barrel Of A Gun (One In Punch Mix — Version 2)' — **Disc 2:** 'It's No Good'/'Snowblow'/'It's No Good (Dom T's Bass Bounce Mix)'/'It's No Good (Speedy J Mix)'/'It's No Good (Hard-floor Mix)'/'Snowblow (Darren Price Mix)'/'It's No Good (Andrea Parker Mix)'/'It's No Good (Motor Bass Mix)' — **Disc 3:** 'Home'/'Home (Air 'Around The Golf Remix)'/'Home (LFO Meant To Be)'/'Home (The Noodles And The Damage Done)'/'Home (Jedi Knights Remix — Drowning In Time)'/'Home (Grantby Mix)'/'Barrel Of A Gun (Live)'/'It's No Good (Live)' — **Disc 4:** 'Useless (Remix)'/'Useless (Escape From Wherever — Parts 1&2!'/'Useless (Cosmic Blues Mix)'/'Useless (CJ Bolland Ultrasonar Mix)'/'Useless (The Kruder + Dorfmeister Session)'/'Useless (CJ Bolland Funky Sub Mix)'/'Useless (Air 20 Mix)'/'Useless (Live)'/'Barrel Of A Gun (Video)'/'It's No Good (Video)' — **Disc 5:** 'Only When I Lose Myself'/'Surrender'/'Headstar'/'Only When I Lose Myself (Subsonic Legacy Mix)'/'Only When I Lose Myself (Dan The Automater Mix)'/'Headstar (Luke Slater Remix)'/'Only When I Lose Myself (Gus Gus Long Play Mix)'/'PainkiIter (DJ Shadow Vs. Depeche Mode)'/'Surrender (FC Catalan Out Of Reach Mix)'/'Only When I Lose Myself (Gus Gus Short Play Mix)'/'World In My Eyes (Safar Mix)' — **Disc 6:** 'Dream On (Single Version)'/'Easy Tiger (Full Version)'/'Easy Tiger (Bertand Burgalat & A. S. Dragon Version)'/'Dream On (Bushwacka Tough Guy Mix)'/'Dream On (Dave Clarke Acoustic Version)'/'Dream On (Octagon Man Mix)'/'Dream On (Kid 606 Mix)'/'Dream On (Dave Clarke Remix)'/'Dream On (Bushwacka Blunt Mix)'

Альбомы:

• ***Speak & Spell*** (STUMM 5, October 5,1981): 'New Life'/'I Sometimes Wish I Was Dead'/'Puppets'/'Boys Say Go!'/'Nodisco'/'What's Your Name?'/'Photographic'/'Tora! Tora! Tora!'/'Big Muff'/'Any Second Now (Voices)'/'Just Can't Get Enough' • Extra tracks (as featured on 1988 CD release): 'Dreaming Of Me'/'Ice

Machine'/'Shout'/'Any Second Now'/'Just Can't Get Enough (Schizo Mix)'

• ***A Broken Frame*** (STUMM 9, September 27, 1982): 'Leave In Silence'/'My Secret Garden'/'Monument'/'Nothing To Fear'/'See You'/'Satellite'/'The Meaning Of Love'/'A Photograph Of You'/'Shouldn't Have Done That'/The Sun & The Rainfall'

• ***Construction Time Again*** (STUMM 13, August 22,1983): 'Love, In Itself'/'More Than A Party'/'Pipeline'/'Everything Counts'/'Two Minute Warning'/'Shame'/'The Landscape Is Changing'/'Told You So'/ And Then...'/'Everything Counts (Reprise)'

• ***People Are People*** (Sire 25124, March 12, 1984): 'People Are People'/'Now, This Is Fun'/'Love, In Itself'/'Work Hard'/'Told You So'/'Get The Balance Right!'/'Leave In Silence'/'Pipeline'/'Eveiything Counts' *

• ***Some Great Reward*** (STUMM 19, September 24,1984): 'Something To Do'/'Lie To Me'/'People Are People'/'It Doesn't Matter'/'Stories Of Old'/'Somebody'/'Master And Servant'/'If You Want'/'Blasphemous Rumours'

• ***Singles 81>85*** (MUTEL1, October 15,1985): 'People Are People'/'Master And Servant'/It's Called A Heart'/'Just Can't Get Enough'/'See You'/'Shake The Disease'/'Everything Counts'/'New Life'/'Blasphemous Rumours'/'Somebody'/'Leave In Silence'/'Get The Balance Right!'/'Love, In Itself'/'Dreaming Of Me'/'The Meaning Of Love' **

• ***Black Celebration*** (STUMM 26, March 17, 1986): 'Black Celebration'/'Fly On The Windscreen (Final)'/'A Question Of Lust'/'Sometimes'/'lt Doesn't Matter Two'/'A Question Of Time'/'Stripped'/'Here Is The House'/'World Full Of Nothing'/'Dressed In Black'/'New Dress' • Extra tracks (as featured on CD release): 'Breathing In Fumes'/'But Not Tonight (Extended Remix)'/'Black Day'

• ***Music For The Masses*** (STUMM 47, September 28,1987): 'Never Let Me Down Again'/'The Things You Said'/'Strangelove'/'Sacred'/'Little 15'/'Behind The Wheel'/'I Want You Now'/'To Have And To Hold'/'Nothing'/'Pimpf' • Extra tracks (as featured on CD release): 'Agent Orange'/'Never Let Me Down Again (Aggro Mix)'/'To Have And To Hold (Spanish Taster)'/'Pleasure, Little Treasure (Glitter Mix)'

• ***101*** (STUMM 101, March 13,1989): 'Pimpf'/'Behind The Wheel'/'Strangelove'/'Sacred'/'Something To Do'/'Blasphemous Rumours'/'Stripped'/'Somebody'/'The Things You Said'/'Black Celebration'/'Shake The Disease'/'Nothing'/'Pleasure, Little Treasure'/'People Are People'/'A Question Of Time'/'Never Let Me Down Again'/'A Question Of Lust'/'Master And Servant'/'Just Can't Get Enough'/'Everything Counts'

• ***Violator*** (STUMM 64, March 19,1990): 'World In My Eyes'/'Sweetest Perfection'/'Personal Jesus'/'Halo'/'Waiting For The Night'/'Enjoy The Silence'/'Policy Of Truth'/'Blue Dress'/'Clean'

• ***Songs Of Faith And Devotion*** (CDSTUMM 106, March 22, 1993): 'I Feel You'/'Walking In My Shoes'/'Condemnation'/'Mercy In You'/'Judas'/'In Your Room'/'Get Right With Me'/'Rush'/'One Caress'/'Higher Love'

• ***Songs Of Faith And Devotion Live*** (LCDSTUMM 106, December 6, 1993): 'I Feel You'/'Walking In My Shoes'/'Condemnation'/'Mercy In You'/'Judas'/'In Your Room'/'Get Right With Me'/'Rush'/'One Caress'/'Higher Love'

• ***Ultra*** (CDSTUMM 148, April 15, 1997): 'Barrel Of A Gun'/'The Love Thieves'/'Home'/'It's No Good'/'Uselink'/'Useless'/'Sister Of Night'/'The Jazz Thieves'/'Freestate'/The Bottom Line'/lnsight'

• ***The Singles 86–98*** (CDMUTE 15, September 28, 1998): 'Stripped'/'A Question Of Lust'/'A Question Of Time'/'Strangelove'/'Never Let Me Down Again'/'Behind The Wheel'/'Personal Jesus'/'Enjoy The Silence'/'Policy Of Truth'/'World In My Eyes'/'I Feel You'/'Walking In My Shoes'/'Condemnation'/'In Your Room'/'Barrel Of A Gun'/'lt's No Good'/'Home'/'Useless'/'Only When I Lose Myself'/'Little 15'/'Everything Counts (Live)'

• ***The Singles 81–85*** (LCDMUTEL1, October 26,1998): 'Dreaming Of Me'/'New Life'/'Just Can't Get Enough'/'See You'/'The Meaning Of Love'/'Leave In Silence'/'Get The Balance Right!'/'Everything Counts'/'Love, In Itself'/'People Are People'/'Master And Servant'/'Blasphemous Rumours'/'Somebody'/'Shake The Disease'/'It's Called A Heart'/'Photographic (Some Bizarre Version)'/'Just Can't Get Enough (Schizo Mix)' ***

• ***Exciter*** (CDSTUMM 190, May 14,2001): 'Dream On'/'Shine'/'The Sweetest Condition'/'When The Body Speaks'/'The Dead Of Night'/'Lovetheme'/'Freelove'/'Comatose'/'I Feel Loved'/'Breathe'/'Easy Tiger'/'I Am You'/'Goodnight Lovers'

• ***101*** (LCDSTUMM 101, February 2, 2004): — **Disc A:** 'Pimpf'/'Behind The Wheel'/'Strangelove'/'Sacred'/'Something To Do'/'Blasphemous Rumours'/'Stripped'/'Somebody'/'The Things You Said' — **Disc B:** 'Black Celebration'/'Shake The Disease'/'Nothing'/'Pleasure, Little Treasure'/'People Are People'/'A Question Of Time'/'Never Let Me Down Again'/'A Question Of Lust'/'Master And Servant'/'Just Can't Get Enough'/'Everything Counts'

Примечание:

Звездочкой помечены американские издания. Альбом, помеченный двумя звездочками, в США вышел под названием «Catching Up With Depeche Mode» (Sire 25346). Альбом, помеченный тремя звездочками, — «The Singles 81–85», прошедший ремастеринг

и выпущенный в новом оформлении в октябре 1985 года.

Видео/DVD:

• ***The World We Live In And Live In Hamburg*** (Virgin Video WD063, 1985): 'Something To Do'/Two Minute Warning'/'lf You Want'/'People Are People'/'Leave In Silence'/'New Life'/'Shame'/'Somebody'/'Lie To Me'/'Blasphemous Rumours'/'Told You So'/'Master And Servant'/'Photographic'/'Everything Counts'/'See You'/'Shout!'/'Just Can't Get Enough'

• ***Some Great Videos*** (Virgin Video VVD103, 1986): 'Just Can't Get Enough'/'Everything Counts'/'Love, In Itself/'People Are People'/'Master And Servant'/'Blasphemous Rumours'/'Somebody'/'Shake The Disease'/'It's Called A Heart'/'Photographic (Live)' *

• ***Strange*** (Mute Film WC 248, 1988): 'A Question Of Time'/'Strangelove'/'Never Let Me Down Again'/'Behind The Wheel'/'Pimpf'

• ***101*** (Mute Film WD 469,1989): 'Pimpf'/'Master And Servant'/'The Things You Said'/'Blasphemous Rumours'/'People Are People'/ 'Stripped'/'Black Celebration'/'Shake The Disease'/'Nothing'/'A Question Of Lust'/'Behind The Wheel'/'Strangelove'/'Everything Counts'/'Just Can't Get Enough'/'Never Let Me Down Again'

• ***Strange Too*** (8MG Video 7904 68,1990): 'Personal Jesus'/'Policy Of Truth'/'Enjoy The Silence'/'Clean'/'Halo'/'World In My Eyes'

• ***Devotional*** (BMG Video BM 530,1993): 'Higher Love'/'World In My Eyes'/'WaIking In My Shoes'/'Behind The Wheel'/'Stripped'/'Condemnation'/'Judas'/'Mercy In You'/'I Feel You'/'Never Let Me Down Again'/'Rush'/'In Your Room'/'Personal Jesus'/'Enjoy The Silence'/'Fly On The Windscreen'/'Everything Counts'

• ***The Videos 86–98*** (MF33, September 28, 1998): Interview • 'Stripped'/'A Question Of Lust'/'A Question Of Time'/'Strangelove'/'Never Let Me Down Again'/'Behind The Wheel'/'Little 15'/'Everything Counts (Live)'/'Personal Jesus'/'Enjoy The Silence'/'Policy Of Truth'/'World In My Eyes'/'I Feel You'/'Walking In My Shoes'/'Condemnation'/'In Your Room'/'Barrel Of A Gun'/'It's No Good'/'Home'/'Useless'/'Only When I Lose Myself • A Short Film

• ***The Videos 86–98*** (DV0MUTEL5, July 23, 2001): Interview • 'Stripped'/'A Question Of Lust'/'A Question Of Time'/'Strangelove'/'Never Let Me Down Again'/'Behind The Wheel'/'Little 15'/'Everything Counts (Live)'/'Personal Jesus'/'Enjoy The Silence'/'Policy Of Truth'/'World In My Eyes'/'I Feel You'/'Walking In My Shoes'/'Condemnation'/'In Your Room'/'Barrel Of A Gun'/'It's No

Good'/'Home'/'Useless'/'Only When I Lose Myself • A Short Film

• ***One Night In Paris*** (DVDSTUMM 190, May 27, 2002) — **Disc 1:** 'Dream On (Guitar Intro)'/The Dead Of Nighf/The Sweetest Condition'/'Halo'/'Walking In My Shoes'/'Dream On'/'When The Body Speaks'/'Waiting For The Night'/'It Doesn't Matter Two'/'Breathe'/ 'Freelove'/'Enjoy The Silence'/'I Feel You'/'In Your Room'/'It's No Good'/'Personal Jesus'/'Home'/'Condemnation'/'Black Celebration'/'Never Let Me Down Again' — **Disc 2:** *The Preparing* • *The Photographing* • *The Waiting* • *The Talking* • *The Screening* • *Sister Of Night Bonus Track* • *Tine Choosing* • *The Subtitling*

• ***The Videos 86–98*** + (DMDVD2, November 25, 2002) — **Disc 1:** Interview With Depeche Mode • 'Stripped'/'A Question Of Lusf/'A Question Of Time'/'Strangelove'/'Never Let Me Down Again'/'Behind The Wheel'/'Little 15'/'Everything Counts (Live)'/'Personal Jesus'/'Enjoy The Silence'/'Policy Of Truth'/'World In My Eyes'/'I Feet You'/'Walking In My Shoes'/'Condemnation (Live)'/'In Your Room'/'Barrel Of A Gun'/'It's No Good'/'Home'/'Useless'/'Only When I Lose Myself' • *Depeche Mode: A Short Film — disc two:* 'But Not Tonight (From The Film Modem GiWs)'/'Strangelove '88 (US Version)'/'One Caress (US Video)'/'Condemnation (Paris Mix)' • *Violator 13/11/90* • *Songs Of Faith & Devotion 27/01/93* • *Ultra 26/02/97*

• ***101*** (DMDVD3, November 10,2003) — **Disc 1:** *101: A Film by D. A. Pennebaker, Chris Hegedus, David Dawkins* — **Disc 2:** *Live at the Pasadena Rose Bowl, June 18th, 1988* ('Master And Servant'/'Pimpf'/'Behind The Wheel'/'Strangelove'/'Blasphemous Rumours'/'Stripped'/'Somebody'/'Black Celebration'/'Pleasure, Little Treasure'/'Just Can't Get Enough'/'Everything Counts'/'Never Let Me Down Again') • Exclusive interviews with: Dave Gahan, Andy Fletcher, Martin Gore, Daniel Miller, Jonathan Kessler • Interviews with the fans: Christopher Hardwick, Oliver Chester, Jay Serken • Everything Counts: Official promotional music video

Примечание: Видео, помеченное звездочкой, — «Some Great Videos 81–85», переизданное компанией «Mute Film» в 1998 году в новом оформлении.

Сольная дискография участников «Depeche Mode»

Альбомы «Recoil» (Алан Уайлдер):

• **1 + 2** (STUMM 31, August 1986): T/'2'

• **Hydrology** (STUMM 51, January 1988): 'Grain'/'Stone'/'Sermon' • *Extra tracks (as featured on CD release):* '1'/'2'

• **Bloodline** (STUMM 94, April 1992): 'Faith Healer'/'Electro Blues For Bukka White'/'The Defector'/'Edge To Life'/'Curse'/'Bloodline'/'Freeze'

• **Unsound Methods** (STUMM 159, October 1997): 'Incubus'/'Drifting'/'Luscious Apparatus'/'Stalker'/'Red River Cargo'/'Control Freak'/'Missing Piece'/'Last Breath'/'Shunt'

• **Liquid** (CDSTUMM 173, March 2000): 'Black Box (Part 1)'/ 'Want'/'Jezebel'/'Breath Control'/'Last Call For Liquid Courage'/'Strange Hours'/'Vertigen'/'Supreme'/'Chrome'/'Black Box (Part 2)'/'Strange Hours — Video'

Синглы «Recoil» (Алан Уайлдер):

• **'Faith Heater (LP Version)'/'Faith Healer (Healed Mix)' (MUTE 110, March 1992)**

• 'Faith Healer (LP Version)'/'Faith Healer (Healed Mix)' (C MUTE 110, March 1992)

• 'Faith Healer (LP Version)'/'Faith Healer (Trance Mix)'/'Faith Healer (Conspiracy Theory)'/'Faith Healer (Disbeliever Mix)'/'Faith Healer (Deformity Mix)'/'Faith Healer (Barracuda Mix)'/'Faith Healer (Conspiracy — Double Bullet — Theory)' (12 MUTE 110)

• 'Faith Healer (LP Version)'/'Faith Healer (Trance Mix)'/'Faith Healer (Conspiracy Theory)'/'Faith Healer (Disbeliever Mix)'/'Faith Healer (Deformity Mix)'/'Faith Healer (Barracuda Mix)'/'Faith Healer (Conspiracy — Double Bullet — Theory)' (CD MUTE 110)

• **'Drifting'/'Drifting (Poison Dub)'/'Control Freak (Barry Adamson Mix)'/'Shunt (Pan Sonic Mix)' (CD MUTE 209, October 1997)**

• 'Drifting'/'Drifting (Poison Dub)'/'Control Freak (Barry Adamson Mix)'/'Shunt (Pan Sonic Mix)' (12 MUTE 209, October 1997)

• **'Stalker (Punished Mix)'/'Missing Piece (Night Dissolves)'/'Red River Cargo' (CD MUTE 214, March 1998)**

• **'Strange Hours (Edit)'/'Jezebel (Filthy Dog Mix)'/'New York Nights'/'Don't Look Back'/'Strange Hours — Video'/'Drifting — Video'/'Stalker — Video'/'Faith Healer — Video' (CD MUTE 232, April 2000)**

• **'Jezebel (The Slick Sixty vs. RJ Remix)'/'Electro Blues For Bukka White (2000 Mix)'/'Black Box (Complete)V'Jezebel — Video' (CD MUTE 233, September 2000)**

Альбомы Мартина Гора:

• **Counterfeit E. P.** (STUMM 67, June 12, 1989): 'Compulsion'/'In A Manner Of Speaking'/'Smile In The Crowd'/'Gone'/'Never Turn Your Back On Mother Earth'/'Motherless Child'

• **Counterfeit 2** (STUMM 214, April 28, 2003): 'In My Time Of Dying'/'Stardust'/'I Cast A Lonesome Shadow'/'Irs My Other World'/'Loverman'/'By This River'/'Lost In The Stars'/'Oh My Love'/'Das Lied Vom Einsamen Madchen'/'Tiny Girls'/Tandy Says'

Синглы Мартина Гора:

• **'Stardust (Album Version)'/'I Cast A Lonesome Shadow (Stewart Walker Vocal Mix)'/'Life Is Strange' (CD MUTE 296, April 14, 2003)**

• 'Stardust (Atom Vocal Remix)'/'Stardust (Atom Instrumental Remix)'/'I Cast A Lonesome Shadow (Stewart Walker Instrumental Mix)' (12 MUTE 296)

• 'Left Hand Luke And The Beggar Boys — Video'/'Stardust (Album Version)'/'Stardust (Atom Vocal Remix)' (DVD MUTE 296)

• **Loverman E. P. 2** (DVD MUTE 322, November 17, 2003) — DVD: 'In My Time Of Dying'/'Stardust'/'I Cast A Lonesome Shadow'/'Lost In The Stars'/'Loverman' • Counterfeit: Interview — CD: 'Loverman (Radio Edit by Anne Carruthers)'/'Loverman (Bola Remix)'/'Das Lied Vom Einsamen Madchen (Turner Mix)'/'Das Lied Vom Einsamen Madchen (Lawrence Remix)'

• 'Loverman (Bola Remix)'/'Loverman (Radio Edit by Anne Carruthers)'/'Loverman (Bola Instrumental)'/'Das Lied Vom Einsamen Madchen (Turner Mix)'/'Das Lied Vom Einsamen Madchen (Lawrence Remix)' (12 MUTE 322, November 17, 2003)

Синглы Дэйва Гэана:

• **'Dirty Sticky Floors (Radio Mix)'/'Stand Up'/'Maybe' (CD MUTE 294, May 26, 2003)**

• 'Dirty Sticky Floors (Junkie XL Vocal Remix — Edit)'/'Dirty Sticky Floors (Lexicon Avenue Vocal Mix — Edit)'/'Dirty Sticky Floors (The Passengerz Dirty Club Mix — Edit)' (LCD MUTE 294)

• 'Dirty Sticky Floors (Junkie XL Vocal Remix)'/'Dirty Sticky Floors (Junkie XL Dub)' (12 MUTE 294)

• 'Dirty Sticky Floors (Lexicon Avenue Vocal Mix)'/'Dirty Sticky Floors (Silencer Remix)' (L12 MUTE 294)

• 'Dirty Sticky Floors — Video'/'Dirty Sticky Floors (Junkie XL Dub — Edit)'/'Black And Blue Again (Acoustic)' (DVD MUTE 294)

• **'I Need You (Radio Mix)'/'Closer'/'Breathe' (CD MUTE 301, August 18, 2003)**

• 'I Need You (Ladytron detoxxMixx)'/'I Need You (Gabriel & Dresden Unplugged Mix)'/'I Need You (Jay's Summerdub)' (LCD MUTE 301)

• 'I Need You (Gabriel & Dresden Unplugged Mix)'/'I Need You (Gabriel & Dresden Plugged Dub)' (12 MUTE 301)

• 'I Need You (Jay's Summerdub)'/'I Need You (Ladytron detoxxMixx)'/'I Need You (Ladytron detoxxMixx — Instrumental)' (L12 MUTE 301)

• 'Black And Blue Again (Acoustic — Video)'/'I Need You (Ladytron detoxxMixx — Instrumental)'/'Dirty Sticky Floors (Lexicon Avenue Dirty Sticky Dub)' (DVD MUTE 301)

• **'Bottle Living'/'Hotd On (Extended Radio Mix)'/'Bottle Living (Tomcraft Vocal)' (CD MUTE 310, October 27, 2003)**

• 'Bottle Living (Machinehead Lyric Mix)'/'Bottle Living (Raumschmiere Vocal Mix)'/'Hidden Houses (Alexander Kowalski Remix)' (LCD MUTE 310)

• 'Bottle Living (Album Version)'/'Hold On (Radio Mix)' (D MUTE 310P)

• 'Bottle Living (Video)'/'Bottle Living (Tomcraft Dub)'/'Bottle Living (Machinehead Synth Mix)' (DVD MUTE 310)

Интернет-синглы Дэйва Гэана:

• **'A Little Piece (Live In Paris)' (iDVDStumm216, February 9, 2003)**

Альбомы Дэйва Гэана:

• ***Paper Monsters*** (STUMM 216, June 2, 2003): 'Dirty Sticky

Floors'/'Hold On'/'A Little Piece'/'Bottle Living'/'Black And Blue Again'/'Stay'/'I Need You'/'Bitter Apple'/'Hidden Houses'/'Goodbye'

Интернет-альбомы Дэйва Гэана:

• ***Soundtrack To Live Monsters*** (iDVDStumm216all, March 9, 2004): 'Hidden Houses'/'Hold On'/'Dirty Sticky Floors'/'Bitter Apple'/'Black And Blue Again'/'Stay'/'A Little Piece'/'I Need You'/'Bottle Living'/'Goodbye'

DVD Дэйва Гэана:

• ***Live Monsters*** (DVD STUMM 216, March 1, 2004): 'Hidden House'/'Hold On'/'A Question Of Time'/'Bitter Apple'/'Black And Blue Again'/'Stay'/'A Little Piece'/'Walking In My Shoes'/'I Need You'/'Bottle Living'/'Personal Jesus'/'Goodbye'/'l Feel You'/'Never Let Me Down Again' • *Live Monsters: A Short Film* • *Acoustic set from radio promotion appearance* ('Dirty Sticky Floors'/'Bitter Apple'/'Black And Blue Again')

Дискография лейбла «Toast Hawaii»

Синглы «Client»:

• **'Price Of Love'/'Client'/'Leipzig' (CDTH001, April 2003)**

• 'Price Of Love (Extended Mix)'/'Client (Harder Sex Mix)'/'Price Of Love (Sie Medway-Smith Mix)' (12TH001)

• **'Rock And Roll Machine (Edit)'/'Daredevils'/'Pills (Half Dose Mix)' (CDTH002, August 2003)**

• 'Rock And Roll Machine (Extended Mix)'/'Rock and Roll Machine (Sie Medway-Smith Mix)'/'Rock And Roll Machine (Droyds Mix)' (12TH002)

• **Here And Now (Radio Edit)'/'Military Sex'/'Can't See Me Now'/'Here And Now (Cicada Mix)'/'Here And Now (Moonbootica Mix)' (CDTH004, December 2003)**

• 'Here And Now (Cicada Mix)'/'Here And Now (Cicada Vocal Mix)'/'Here And Now (Moonbootica Mix)'/'Here And Now (Extended Mix)' (12TH004)

Интернет-синглы «Client»:

• **'Price Of Dub' (iCLIENTlA, March 2004)**

• **'Price Of Love (Extended Mix)' (iTHOO1A, March 2004)**

• **'Client (Harder Sex Mix)' (iTHOO1B, March 2004)**

• **'Price Of Love (Sie Medway-Smith Mix)' (iTHOO1C, March 2004)**

• **'Rock And Roll Machine (Extended Mix)' (iTH002A, March 2004)**

• **'Rock And Roll Machine (Sie Medway-Smith Mix)' (iTH002B, March 2004)**

• **'Rock And Roll Machine (Droyds Mix)' (iTH002C, March 2004)**

• **'Here And Now (Cicada Vocal Mix)' (iTH003A, March 2004)**

• **'Here And Now (Extended Mix)' (iTH004B, March 2004)**

Альбомы «Client»:

• **Client** (CDTH003, August 2003): 'Client/'Rock And Roll Machine'/'Price Of Love'/'Happy'/'Diary Of An 18 Year Old Boy'/'Civilian'/'Here And Now'/'Sugar Candy

Kisses'/'Pills'/'Leipzig'/'Love All Night'

Интернет-синглы «Client»:

• **Going Down** (JTH004A, March 2004): 'Price Of Dub'/'Price Of Love (Extended Mix)'/'Client (Harder Sex Mix)'/'Price Of Love (Sie Medway-Smith Mix)'/'Rock And Roll Machine (Extended Mix)'/'Rock and Roll Machine (Sie Medway-Smith Mix)'/'Rock And Roll Machine (Droyds Mix)'/'Here And Now (Cicada Vocal Mix)'/'Here And Now (Extended Mix)'

Избранная дискография Винса Кларка

Синглы «Yazoo»:

• **'Only You'/'Situation' (MUTE 020, March 15, 1982)**

• 'Only You'/'Situation'/'Situation (Extended Version)' (12 MUTE 020)

• 'Only You'/'Situation'/'Situation (Extended Version)' (CD MUTE 020) *

• **'Don't Go/'Winter Kills' (YAZ 001, 3 July, 1982)**

• 'Don't Go (Remix)'/'Don't Go (Re-remix)7" Winter Kills' (12 YAZ 001)

• 'Don't Go/Don't Go (Remix)'/'Don't Go (Re-remix)'/'Winter Kills' (CD YAZ 001) *

• **'The Other Side Of Love'/'Ode To Boy' (YAZ 002, November 1982)**

• 'The Other Side Of Love (Remixed Extended Version)'/'Ode To Boy' (12 YAZ 002)

• 'The Other Side Of Love'/'Ode To Boy'/'The Other Side Of Love (Remixed Extended Version)' (CD YAZ 002) *

• **'Nobody's Diary'/'State Farm' (YAZ 003, April 1983)**

• 'Nobody's Diary (Extended Version)'/'State Farm (Extended Version)' (12 YAZ 003)

• 'Nobody's Diary'/'State Farm'/'Nobody's Diary (Extended Version)'/'State Farm (Extended Version)'/'Situation (Rerecorded Remix)' (CD YAZ 003) *

• **'Situation (Deadline Mix — Edit)'/'State Farm (Madhouse Mix — Edit)' (YAZ 004, November 26, 1990)**

• 'Situation (The Aggressive Attitude Mix)'/'Situation (Deadline Mix)'/'State Farm (Madhouse Mix)' (12 YAZ 004)

• 'Situation (Daniel Miller and Mark Saunders Remix)'/'State Farm (Madhouse Mix — Edit)'/'Situation (The Aggressive Mix)'/'Situation (Space Dub)' (CD YAZ 004)

• 'Situation (Francois Kervorkian Remix)'/'State Farm (Extended)'/'Situation'/'State Farm' (LCD YAZ 004)

• ***Situation — Remixes*** (CD YAZ 006, November 8, 1999): 'Situation (Club 69 Radio Mix)'/'Situation (Club 69 Speed Mix)'/'Situation (Richard 'Humpty' Vission Visits The Dome)'/'Situation (Dave Ralph's Tea Freaks English Breakfast Mix)'/'Situation (Deadline Mix)'/'State Farm (Madhouse Mix)'/'Situation (Daniel Miller and Mark

Saunders Remix)'/'State Farm (Play Don Dub)'/'Situation (Original US Dub)'/'Situation 1990 Video'/'Oniy You 1999 Video'

• 'Situation (Club 69 Speed Mix)'/'Situation (Richard 'Humpty' Vission Visits The Dub)'/'Situation (Richard 'Humpty' Vission Instrumental)' (12 YAZ 006)

• 'Situation (Dave Ralph's lea Freaks English Breakfast Mix)'/'Situation (Club 69 Speed Dub)' (L12 YAZ 006)

Примечание:

Синглы, помеченные звездочкой, впервые были изданы на компакт-диске компанией «Mute Records» 7 октября 1996 года.

Альбомы «Yazoo»:

• ***Upstairs At Eric's*** (STUMM 7, August, 1982): 'Don't Go/'Too Pieces'/'Bad Connection'/'I Before E Except After C'/'Midnight'/'In My Room'/'Only You'/'Goodbye 70s'/'Tuesday'/'Winter Kills'/'Bring Your Love Down (Didn't I)' • *Extra tracks (as featured on 1995 CD release):* 'The Other Side Of Love'/'Situation (Francois Kervorkian Remix)'

• ***You And Me Both*** (STUMM 12, July 1983): 'Nobody's Diary'/'Softly Over'/'Sweet Thing'/'Mr Blue'/'Good Times'/'Walk Away From Love'/'Ode To Boy'/'Unmarked'/'Anyone'/'Happy People'/'And On' • *Extra tracks (as featured on 1995 CD release):* 'Nobody's Diary (Extended Version)'/'State Farm (Extended Version)'

• ***Only You — The Best Of*** (CDMUTEL 6, September 6, 1999): 'Only You'/'Ode To Boy'/'Nobody's Diary'/'Midnight'/'Goodbye 70s'/'Anyone'/'Don't Go'/'Mr Blue'/'Tuesday'/Winter Kills'/'State Farm'/'Situation (US 12" Mix)'/'Don't Go (Todd Terry Freeze Mix)'/'Situation (Club 69 Future Funk Mix)'/'Only You (1999 Mix)'

Синглы «The Assembly»:

• **'Never Never'/'Stop Start' (TINY 001, October 1983)**

• 'Never Never (Extended Version)'/'Stop Start (Extended Version)' (12 TINY 001)

• 'Never Never'/'Stop Start'/'Never Never (Extended Version)'/'Stop Start (Extended Version)' (CD TINY 001) *

Синглы Винса Кларка и Пола Квинна:

• **'One Day'/'Song For' (TAG 001, June 1985)**

• 'One Day (Extended Version)'/'Song For (Extended Version)' (12

TAG 001)

• 'One Day'/'Song For'/'One Day (Extended Version)'/'Song For (Extended Version)' (CD TAG 001) *

Примечание:

Синглы, помеченные звездочкой, впервые были изданы на компакт-диске компанией «Mute Records» 7 октября 1996 года.

Синглы «Erasure»:

• **'Who Needs Love (Like That)'/'Push Me, Shove Me' (MUTE 040, September 2, 1985)**

• 'Who Needs Love (Like That — Legend Mix)'/'Push Me, Shove Me (Extended As Far As Possible Mix)'/'Who Needs Love (Like That — Instrumental Work-Out Mix)' (12 MUTE 040)

• 'Who Needs Love (Like That — Mexican Mix)'/'Push Me, Shove Me (Tacos Mix)' (L12 MUTE 040)

• 'Who Needs Love (Like That — Single Mix)'/'Push Me, Shove Me'/'Who Needs Love (Like That — Legend Mix)'/'Push Me, Shove Me (Extended As Far As Possible Mix)'/ Who Needs Love (Like That — Instrumental Work-Out Mix)' (CD MUTE 040) *

• **'Heavenly Action (Single Edit)'/'Don't Say No' (MUTE 042, November 11, 1985)**

• 'Heavenly Action (Extended)'/'Don't Say No (Instrumental)'/'My Heart… So Blue (Incidental)' (12 MUTE 042)

• 'Heavenly Action (Yellow Brick Mix)'/'Don't Say No (Ruby Red Mix)'/'My Heart… So Blue (Incidental)' (L12 MUTE 042)

• 'Heavenly Action'/'Don't Say No (Vocal)'/'Heavenly Action (Extended)'/'Don't Say No (Instrumental)'/'My Heart… So Blue (Incidental)' (CD MUTE 042) *

• **'Oh L'Amour (Funky Sisters Remix — Edit)'/'March On Down The Line' (MUTE 045, April 21, 1986)**

• 'Oh L'Amour (Remix)'/'March On Down The Line (Flood Mix)'/'Gimme! Gimme! Gimme!' (12 MUTE 045)

• 'Oh L'Amour (Funky Sisters Remix)'/'Gimme! Gimme! Gimme! (Paul Kendall Remix)'/'March On Down The Line (Flood Mix)' (L12 MUTE 045) 'Oh L'Amoury'March On Down The Line'/'Oh L'Amour (Remix)'/'March On Down The Line (Flood Mix)'/'Gimme! Gimme! Gimme!' (CD MUTE 045) *

• **'Sometimes'/'Sexuality' (MUTE 051, August 6, 1986)**

• 'Sometimes (12-inch Mix)'/'Sexuality (Extended Mix)'/'Say What' (12 MUTE 051)

• 'Sometimes'/'Sexuality'/'Who Needs Love (Like That — Single Edit)'/'Heavenly Action (Single Edit)/'0h L'Amour' (C MUTE 051)

'Sometimes'/'Sexuality'/'Sometimes (12-inch Mix)'/'Sexuality (Extended Mix)'/'Say What' (CD MUTE 051) *

• **'It Doesn't Have To Be (Single Edit)'/'In The Hall Of The Mountain King' (MUTE 056, February 16,1987)**

• 'It Doesn't Have To Be (The Boop Oopa Doo Mix)'/'Who Needs Love (Like That — Betty Boop Mix)'/'In The Hall Of The Mountain King' (12 MUTE 056)

• 'It Doesn't Have To Be (Cement Mix)'/'Heavenly Action (Holger Hiller Mix)'/'ln The Hall Of The Mountain King (New Version)' (L12 MUTE 056)

• 'It Doesn't Have To Be (Single Edit)'/'Sometimes'/'Oh L'Amour (Single Edit)'/'Heavenly Action (Single Edit)'/'Who Needs Love (Like That — Single Edit)'/'Gimme! Gimme! Gimme! (Paul Kendall Remix)'/'In The Hall Of The Mountain King' (CD MUTE 056)

• **'Victim Of Love (Remix)'/'The Soldier's Return' (MUTE 061, May 18, 1987)**

• 'Victim Of Love (Extended Remix)'/'The Soldier's Return (Return Of The Radical Radcliffe Mix)'/'Victim Of Love (Dub Mix)' (12 MUTE 061)

• 'Safety In Numbers (Live)'/'Victim Of Love'/'The Soldier's Return (Return Of The Radical Radcliffe Mix)'/'Don't Dance (Live)'/'Leave Me To Bleed (Live)' (CD MUTE 061) *

• **'The Circus (Remix)'/'The Circus (Decay Mix)' (MUTE 066, September 21, 1987)**

• 'Victim Of Love (Live)'/'If I Could (Live)'/'The Circus (Live)'/'Spiralling (Live)' (1 MUTE 66T)

• 'It Doesn't Have To Be (Live)'/'Who Needs Love (Like That — Live)'/'Gimme! Gimme! Gimme! (Live)'/'The Circus (Bareback Rider Mix)' (2 MUTE, 66T)

• 'Sometimes (Live)'/'Say What (Live)'/'Oh L'Amour (Live)'/The Circus (Gladiator Mix)' (3 MUTE, 66T)

• 'The Circus (Remix)'/'The Circus (Decay Mix)'/'If I Could (Live)'/'It Doesn't Have To Be (Live)'/'Say What (Live)'/The Circus (Live)' (CD MUTE 066) *

• **'Ship Of Fools'/'When I Needed You' (MUTE 074, February 22,1988)**

• 'Ship Of Fools (Shiver Me Timbers Mix)'/'River Deep, Mountain High (Private Dance Mix)'/'When I Needed You' (12 MUTE 074)

• 'Ship Of Fools (RC Mix)'/'River Deep, Mountain High (Private Dance Mix)'/'When I Needed You' (L12 MUTE 074)

• 'Ship Of Fools (Shiver Me Timbers Mix)ywhen I Needed You (Melancholic Mix)'/'River Deep, Mountain High (Private Dance Mix)' (CD MUTE 074)

• **'Chains Of Love'/'Don't Suppose' (MUTE 083, May 31, 1988)**

• 'Chains Of Love (Foghorn Mix)'/'Don't Suppose (Country Joe Mix)'/The Good, The Bad, And The Ugly' (12 MUTE 083)

• 'Chains Of Love (Truly In Love With The Marks Bros. Mix)'/The Good, The Bad, And The Ugly (The Dangerous Mix)'/'Don't Suppose'

• 'Chains Of Love (Foghorn Mix)'/The Good, The Bad, And The Ugly (The Dangerous Mix)'/'Don't Suppose (Country Joe Mix)' (CD MUTE 083)

• **'A Little Respect'/'Like Zsa Zsa Gabor' (MUTE 085, September 19, 1988)**

• 'A Little Respect (Mark Saunders Remix)'/'Like Zsa Zsa Gabor (Mark Freegard Remix)'/'Love Is Colder Than Death' (12 MUTE 085)

• 'A Little Respect (Big Train Remix)'/'Like Zsa Zsa Gabor (Rico Conning Remix)'/'Love Is Colder Than Death' (L12 MUTE 085)

• 'A Little Respect'/'A Little Respect (Mark Saunders Remix)'/'Like Zsa Zsa Gabor (Rico Conning Remix)'/'Love Is Colder Than Death' (CD MUTE 085)

• ***Crackers International EP*** (MUTE 089, November 28, 1988): 'Stop.'7'The Hardest Part'/'Knocking On Your Door'/'She Won't Be Home'

• *Crackers International EP* (12 MUTE 089): 'Stop! (Cold Ending)'/ The Hardest Part (12" Version)'/'Knocking On Your Door (12" Version'/'She Won't Be Home'

• *Crackers International EP* (L12 MUTE 089): 'Stop! (Mark Saunders Remix)'/'The Hardest Part (Mark Saunders Remix)'/'God Rest Ye Merry Gentlemen'

• *Crackers International EP* (CD MUTE 089): 'Stop! (Cold Ending)'/'The Hardest Part (12" Version)'/'Knocking On Your Door (12" Version'/'She Won't Be Home'

• *Crackers International EP* (LCD MUTE 089): 'Stop! (Mark Saunders Remix)'/The Hardest Part (Mark Saunders Remix)'/'God Rest, Ye Merry Gentlemen'

• **'Drama!'/'Sweet, Sweet Baby' (MUTE 093, September 18, 1989)**

• 'Drama! (Act 2)'/'Sweet Sweet Baby (Moo-Moo Mix)'/'Paradise' (12 MUTE 093)

• 'Drama! (Krucial Mix)'/'Sweet, Sweet Baby (Medi Mix)'/'Paradise (Lost And Found Mix)' (L12 MUTE 093)

• 'Dramal'/'Sweet, Sweet Baby' (C MUTE 093)

• 'Drama! (Act 2)ySweet Sweet Baby (Moo-Moo Mix)'/'Paradise' (CD MUTE 093)

• 'Drama! (Krucial Mix)'/'Sweet, Sweet Baby (Medi Mix)'/'Paradise (Lost And Found Mix)' (LCD MUTE 093)

• **'You Surround MeV'91 Steps' (MUTE 099, November 27, 1989)**

• 'You Surround Me (Syrinx Mix)7'Supernature7'91 Steps (Ptus 24)' (12 MUTE 099)

• 'You Surround Me (Remix)'/'Supernature William Orbit Mix)'/'91 Steps (6 Pianos Mix)' (L12 MUTE 099)

• 'Supernature (Daniel Miller and Phil Legg Mix)'/'You Surround Me (Gareth Jones Mix)'/'Supernature (Mark Saunders Mix)' (XL12 MUTE 099)

• You Surround Me'/'91 Steps' (C MUTE 099)

• 'You Surround Me (Syrinx Mix)'/'Supernature'/'91 Steps (Plus 24)' (CD MUTE 099)

• 'You Surround Me (Remix)'/'Supernature William Orbit Mix)'/'91 Steps (6 Pianos Mix)' (LCD12 MUTE 099)

• **'Blue Savannah'/'Runaround On The Underground' (MUTE 109, February 26, 1990)**

• 'Blue Savannah'/'Runaround On The Underground'/'No G.D.M.' (12 MUTE 109)

• 'Blue Savannah (Der Deustche Mix H)'/'No G.D.M. (Unfinished Mix)'/'Runaround On The Underground (12" Mix)' (L12 MUTE 109)

• 'Blue Savannah (Der Deutsche Mix II)'/'Blue Savannah (Der Deutsche Mix I)' (XL12 MUTE 109)

• 'Blue Savannah'/'Runaround On The Underground' (C MUTE 109)

• 'Blue Savannah'/'Runaround On The Underground'/'No G. 0. M.' (CO MUTE 109)

• 'Blue Savannah (Der Deustche Mix H)'/'No G. D. M. (Unfinished Mix)'/'Runaround On The Underground (12" Mix)' (LCD MUTE 109)

• **'Star'/'Dreamlike State' (MUTE 111, May 21,1990)**

• 'Star (Trafalmadore Mix'/'Star'/'Dream like State (The 24 Hour Technicolor Mix)' (12 MUTE 111)

• 'Star (Interstellar Mix)'/'Star (Soul Mix)'/'Dreamlike State (The 24 Hour Technicolor Mix)' (L22 MUTE 111)

• 'Star'/'Dreamlike State' (C MUTE 111)

• 'Star'/'Dreamlike State'/'Star (Trafalmadore Mix/Star (Soul Mix)' (CD MUTE 111)

• **'Chorus (Single Mix)'/'0ver The Rainbow' (MUTE 125, June 17, 1991)**

• 'Chorus (Pure Trance Mix)'/'Chorus (Single Mix)'/'Snappy (The Spice Has Risen Mix)'/'Chorus (Transdental Trance Mix — Fade)' (12 MUTE 125)

• 'Chorus (Single Mix)'/'0ver The Rainbow' (C MUTE 125, June 17,1991)

• 'Chorus (Single Mix)'/'Chorus (Transdental Trance Mix)'/'Snappy (12" Remix — Edit)'/'0ver The Rainbow' (CD MUTE 125)

• **'Love To Hate You'/'Vitamin C (MUTE 131, September 9,**

3991)

• 'Love To Hate You (Remix by Paul Daykeyne for DMC)'/'Vitamin C (Paul Daykeyne Mix)'/'La La La' (12 MUTE 131)

• 'Love To Hate You'/'Vitamin C' (C MUTE 131)

• 'Love To Hate You (Mix by Dave Bascombe)'/love To Hate You (Remix by Paul Daykeyne for DMC)'/'Vitamin C (Mix by Martyn Philips)'/'La La La (Mix by George Holt)' (CD MUTE 131)

• ***Am I Right? EP*** (MUTE 134, November 25, 1991): 'Am I Right?'/'Carry On Clangers (Edit)'/'Let It Flow'/'Waiting For Sex (Edit)

• Am I Right? EP (12 MUTE 134): 'Am I Right? (Dave Bascombe Mix)'/'Carry On Clangers (Full Version)'/'Let It Flow'/'Waiting For Sex (Full Version)'

• Am I Right? EP (L12 MUTE 134): 'Am I Right? (The Grid Remix)'/'Love To Hate You (LFO Modulated Filter Mix)'/'Chorus (Vegan Mix)'/'B3'

• Am I Right? EP (C MUTE 134): 'Am I Right? (Dave Bascombe Mix)'/'Carry On Clangers (Full Version)'/'Let It Flow'/'Waiting For Sex (Full Version)'

• Am I Right? EP (CD MUTE 134): 'Am I Right?'/'Let It Flow'/ Waiting For Sex (Full Version)'/'Carry On Clangers (Full Version)' Am I Right? EP (LCD MUTE 134): 'Am I Right? (The Grid Remix)'/'Love To Hate You (LFO Modulated Filter Mix)'/'Chorus (Vegan Mix)'/'Perfect Stranger (Acoustic Mix)'

• **'Breath Of Life'/'Breath Of Life (Swiss Mix)'/'Breath Of Life (Acapella Dub Mix)' (MUTE 142, March 16, 1992)**

• 'Breath Of Life (Divine Inspiration Mix)'/'Breath Of Life (Umbilical Mix)'/'Breath Of Life (Swiss Mix)'/'Breath Of Life (Eilixir Mix)'/ 'Breath Of Life (Stripped Mix)' (12 MUTE 142)

• 'Breath Of Life'/'Breath Of Life (Swiss Mix)'/'Breath Of Life (Acapella Dub Mix)' (C MUTE 142)

• 'Breath Of Life'/'Breath Of Life (Divine Inspiration Mix)'/'Breath Of Life (Stripped Mix)'/'Breath Of Life (Swiss Mix)'/'Breath Of Life (Acapella Dub Mix)' (CD MUTE 142)

• ***ABBA-esque EP*** (MUTE 144, June 1, 1992): 'Lay All Your Love On Me'/'S. 0. S.'/Take A Chance On Me'/'Voulez Vous'

• ABBA-esque EP (12 MUTE 144): 'Lay All Your Love On Me'/'S. 0. S.'/ 'Take A Chance On Me'/'Voulez Vous'

• ABBA-esque EP (L12 MUTE 144): 'Voulez Vous (Brain Stem Death Test Mix)'/'Lay All Your Love On Me (No Panties Mix)'/'Take A Chance On Me (Take A Trance On Me Mix)'/'S. 0. S. (Perimeter Mix)' ABBA-esque EP (C MUTE 144): 'Lay All Your Love On Me'/'S. 0. S.'/'Take A Chance On Me'/'Voulez Vous'

• ABBA-esque EP (CD MUTE 144): 'Lay All Your Love On Me'/ 'S.O.S.'/'Take A Chance On Me'/'Voulez Vous' ABBA-esque EP (LCD

MUTE 144): Voulez Vous (Brain Stem Death Test Mix)'/'Lay All Your Love On Me (No Panties Mix)'/'Take A Chance On Me (Take A Trance On Me Mix)'/'S. 0. S. (Perimeter Mix)'

• **'Who Needs Love (Like That — Hamburg Mix)'/'Who Needs Love (Like That — Single Edit)' (MUTE 150, October 26,1992)**

• 'Who Needs Love (Like That — Phil Kelsey Mix)'/'Ship Of Fools (Orbital Southsea Isles Of The Holy Beats Mix)'/'Sometimes (Danny Rampling Mix)' (12 MUTE 150)

• 'Who Needs Love (Like That — 1992 Remix)'/'Who Needs Love (Like That — Single Edit)' (C MUTE 150, October 26, 1992) 'Who Needs Love (Like That — Hamburg Mix)'/'The Soldier's Return'/'Don't Say No'/The Circus (Gladiator Mix)' (CD MUTE 150)

• 'Who Needs Love (Like That — Phil Kelsey Mix)'/'Ship Of Fools (Orbital Seasea Isles Of The Holy Beats Mix)'/'Sometimes (Danny Rampling Mix)' (LCD MUTE 150)

• **'Always'/Tragic' (MUTE 152, April 11, 1994)**

• 'Always'/'Tragic'/'Always (Capella Club Re mix) '/'Always (Microbots Trance Dance Mix)' (12 MUTE 152)

• 'Always'/Tragic' (C MUTE 152)

• 'Always'/'Always (Extended Mix)'/Tragic' (CD MUTE 152)

• 'Always (Capella Club Remix)'/'Always (Microbots Trance Dance Mix)'/'Always (Microbots Inside Your Brain Mix)' (LCD MUTE 152)

• **'Run To The Sun'/Tenderest Moments'/'Run To The Sun (Beat-masters Intergalactic Mix — Galatic Edit)' (MUTE 153)**

• 'Run To The Sun'/'Run To The Sun (Beatmasters Galactic Mix)'/'Run To The Sun (Amber Solaire)'/'Run To The Sun (The Simon & Diamond Bhangra Remix)'/'Run To The Sun (Set The Control For The Heart Of The Sun)'/'Run To The Sun (Disscuss Mix)' (12 MUTE 153)

• 'Run To The Sun'/Tenderest Moments'/'Run To The Sun (Beatmasters Intergalactic Mix — Galatic Edit)' (C MUTE 153)

• 'Run To The Sun'/Tenderest Moments'/'Run To The Sun (Beatmasters Intergalactic Mix)' (CD MUTE 153)

• 'Run To The Sun (Beatmasters Outergalactic Mix)'/'Run To The Sun (The Simon & Diamond Bhangra Remix)'/'Run To The Sun (Set The Control For The Heart Of The Sun)'/'Run To The Sun (Amber Solaire)' (LCD MUTE 153)

• ***I Love Saturday EP*** (MUTE CD 166, November 21,1994): 'I Love Saturday'/'I Love Saturday (JX Mix)'/'I Love Saturday (Beatmasters Dub Mix)'/'Dodo'

• I Love Saturday EP (LCD MUTE 166):'I Love Saturday (Beatmasters Club Mix)'/'I Love Saturday (Flower Mix)'/'I Love Saturday (303 Mix)'/'Always (X-DubCut)'

• I Love Saturday EP (EPCD 166):! Love Saturday'/'Ghost'/'Truly,

Madly, Deeply'/'Tragic (Live Vocal)'

• I Love Saturday EP (C MUTE 166): 'I Love Saturday'/'Dodo'/'Because You're So Sweet (Mark Goodier Radio Session Version)'

• I Love Saturday EP (12 MUTE 166):! Love Saturday'/! Love Saturday (Beatmasters Club Mix)'/'I Love Saturday (JX Mix)'/! Love Saturday (Flower Mix)'

• **'Stay With Me'/'True Love Wars'/'Stay With Me (Basic Mix)'/'True Love Wars (Omni)' (CD MUTE 174, September 11, 1995)**

• 'Stay With Me (Flow Mix)'/'Stay With Me (NY Mix)'/'Stay With Me (Guitar Mix)'/'Stay With Me (Castaway Dub)' (LCD MUTE 174)

• 'Stay With Me (NY Mix)'/'Stay With Me (Flow Mix)'/True Love Wars (Omni Plus)'/'Stay With Me (Guitar Mix)' (12 MUTE 174)

• **'Fingers & Thumbs (Cold Summer's Day — Single Mix)'/'HI NRG'/'Fingers & Thumbs (Cold Summer's Day — Twilight 0.2)'/'Fingers & Thumbs (Fingers In Crumbs)' (CD MUTE 178, November 27, 1995)**

• 'Fingers & Thumbs (Cold Summer's Day— Tin Tin Out Remix)'/'Fingers & Thumbs (Cold Summer's Day — Tin Tin Out Instrumental)'/'Fingers & Thumbs (Cold Summer's Day — Dub On The Moon)'/'Fingers & Thumbs (Cold Summer's Day — Twlight Plus)' (LCD MUTE 178)

• 'Fingers & Thumbs (Cold Summer's Day — Single Mix)'/'HI NRG' (C MUTE 178)

• 'Fingers & Thumbs (Cold Summer's Day — Tin Tin Out Remix)'/'Fingers & Thumbs (Cold Summer's Day — Tin Tin Out Instrumental)'/'Fingers & Thumbs (Cold Summer's Day — Dub On The Moon)'/'Fingers & Thumbs (Cold Summer's Day — Twlight Plus)' (12 MUTE 178)

• **'In My Arms'/'In The Name Of The Heart'/'In My Arms (Love To Infinity Stratomaster Mix)'/'In My Arms (Crumbling Down Mix)' (CD MUTE 190, January 6, 1997)**

• 'In My Arms (Love To Infinity Gyrator Mix)'/'Rapture (Matt Darey Mix)'/'Rapture' (LCD MUTE 190)

• 'In My Arms'/'Rapture' (C MUTE 190)

• 'In My Arms (Love To Infinity Gyrator Club Mix)'/'In My Arms (Love To Infinity Stratomaster Mix)'/'Rapture' (12 MUTE 190)

• **'Don't Say Your Love Is Killing Me'/'Heart Of Glass (Live)'/'Don't Say Your Love Is Killing Me (Jon Pleased Wimmin Flashback Vox)'/'Don't Say Your Love Is Killing Me (Tall Paul Mix)' (CD MUTE 195, February 24, 1997)**

• 'Don't Say Your Love Is Killing Me (Jon Pleased Wimmin Flashback Dub)'/'Oh L'Amour (Matt Darey Mix)'/'Oh L'Amour (Tin Tin

Out Mix)' (LCD MUTE 195)

• 'Don't Say Your Love Is Killing Me'/'Heart Of Glass (Live)' (C MUTE 195) 'Don't Say Your Love Is Killing Me (Tall Paul Mix)'/'Don't Say Your Love Is Killing Me (Jon Pleased Wimmin Flashback Vox)'/'0h LAmour (Tin Tin Out Mix)'/'0h L'Amour (Matt Darey Mix)' (12 MUTE 195)

• ***Rain Plus*** (CDLP MUTE 208, October 13, 1997): 'Rain (Al Stone Mix)'/'In My Arms (BBE Mix)'/'First Contact (Vocal Mix)'/'Rain (Live)'/'Sometimes (Live)'/'Love To Hate You (Live)'/'Rdin (Jon Pleased Wimmin Vocal Mix)'/'Sometimes (John '00' Fleming's Full Vocal Club Mix)'/'In My Arms (Dekkard's Vocal Mix)'/'Rain (Blue Amazon's Twisted Circles Mix)'/'First Contact (Instrumental Mix)'

• Rain Plus (LP MUTE 208): 'Rain (Blue Amazon's Twisted Circles Mix)'/'In My Arms (Dekkard's Dub Mix)'/'Sometimes (John '00' Fleming's Full Vocal Club Mix)'/'Sometimes (John Fleming Give It Some Welly Mix)'/'Rain (Jon Pleased Wimmin Vocal Mix)'/'Rain (Jon Pleased Wimmin Dub Mix)'/'First Contact (Instrumental Mix)'/'In My Arms (BBE Mix)'

• **'Freedom'/'Better'/'Freedom (Acoustic Version)' (CD MUTE 244, October 9, 2000)**

• 'Freedom (Motiv9 Radio Mix)'/'Freedom (Jason Creasey Mix)'/'Freedom (Mark's Guitar Vocal)' (LCD MUTE 244)

• 'Freedom (Original Mix)'/'Better'/'Fieedom (Acoustic Version)' (12 MUTE 244)

• 'Freedom (Motiv9 Radio Mix)'/'Freedom (Jason Creasey Mix)'/'Freedom (Mark Pichiotti Mix)' (L12 MUTE 244)

• ***Moon And The Sky Plus*** (CDLP MUTE 248, December 10, 2001): 'Moon And The Sky (JC's Heaven Scent Radio Re-Work)'/'Moon And The Sky (The Millionaires Radio Edit)'/'Moon And The Sky (Randy Roger's Ramjet Mix)'/'Moon And The Sky (Sleaze Sisters Anthem Remix)'/'Moon And The Sky (BK Mix)'/'Baby Love (Acoustic)'/'Freedom (Acoustic)'/'Alien (Acoustic)'/'A Little Respect (Acoustic)'

• **'Solsbury Hill (Dave Bascombe Mix)'/Tell It To Me'/'Searching' (CO MUTE 275, January 6, 2003)**

• 'Solsbury Hill (37b Mix)'/'Solsbury Hill (Manhattan Clique Extended Remix)'/'Ave Maria' (LCD MUTE 275)

• 'Solsbury Hill (Radio Mix)'/'Video Killed The Radio Star (37b Mix)'/'Short Film — Dr Jeckyll And Mistress Hyde' (DVD MUTE 275)

• **'Make Me Smile (Come Up And See Me — Edit)'/'Oh L'Amour (Acoustics/Walking In The Rain (37b Mix)' (CD MUTE 292, April 7, 2003)**

• 'Make Me Smile (Come Up And See Me — Dan Frampton Radio Mix)'/'Make Me Smile (Come Up And See Me — Manhattan Clique

Extended Remix)'/'When Will I See You Again (37b Mix)' (LCD MUTE 292)

• 'Make Me Smile (Come Up And See Me)'/'Can't Help Falling In Love (Acoustic)yVideo — Solsbury Hill (Original Version)' (DVD MUTE 292)

• **'Oh L'Amour (August Mix)'/'Love Me All Night Long'/'Nothing Lasts Forever' (CD MUTE 312, October 13, 2003)**

• 'Oh L'Amour (LMC Extended Remix)'/'Oh L'Amour (Shanghai Surprize Remix)'/'Oh L'Amour (Kenny Hayes Remix)' (LCD MUTE 312)

• 'Oh L'Amour (Karsten Kroeyer Mix)'/'Oh L'Amour (Dark Brothers & Andy Bell Mix)'/'Victim Of Love (Live In Copenhagen)' (DVD MUTE 312)

Примечание:

Синглы, помеченные звездочкой, впервые были изданы на компакт-диске компанией «Mute Records» в 1993 году.

Интернет-синглы «Erasure»:

• **'Oh L'Amour (Mark Towns Mix)' (iMUTE 312, October 21, 2003)**

Бокс-сеты «Erasure»:

• ***Erasure 1*** (EBX1, December 3,2001) — **Disc 1:** 'It Doesn't Have To Be'/'In The Hall Of The Mountain King'/'lt Doesn't Have To Be (Boop Oopa Doo Mix)'/'Who Needs Love (Like That — Betty Boop Mix)'/'It Doesn't Have To Be (Cement Mix)'/'Heavenly Action (Holger Hiller Remix)' — **Disc 2:** 'Sometimes'/'SexualityV'Sometimes (12" Mix)'/'Sexuality (12" Mix)'/'Say What (Remix)'/'Sometimes (Shiver Mix)'/'Sexuality (Private Mix)'/'Senseless (Remix)' — **Disc 3:** 'Oh L'Amour'/'March On Down The Line'/'Oh L'Amour (Remix)'/'March On Down The Line (Remix)'/'Gimme! Gimme! Gimme!'/'Oh L'Amour (PWL Sisters Say 'Ooh La La')'/'Gimme! Gimme! Gimme!' — **Disc 4:** 'Heavenly Action'/'Don't Say No'/'Heavenly Action (Remix)7" Don't Say No (Remix)'/'My Heart… So Blue (Incidental)'/'Heavenly Action (Yellow Brick Mix)'/'Don't Say No (Ruby Red Mix)' — **Disc 5:** Who Needs Love (Like That)'/'Push Me Shove Me'/Who Needs Love (Like That — Legend Mix)'/'Push Me Shove Me (Extended As Far As Possible Mix)'/'Who Needs Love (Like That — Instrumental)'/'Who Needs Love (Like That — Mexican Mix)'/'Push Me Shove Me (Tacos Mix)'

• ***Erasure 2*** (EBX2, December 3, 2001) — **Disc 1:** 'Victim Of Love

(Remix)'/'Soldier's Return'/'Victim Of Love (Extended Mixy/'Soldier's Return (The Return Of The Radical Radcliffe Mix)yvictim Of Love (Dub Mix)'/'Victim Of Love (Vixen Vitesse Mixy/'Soldier's Return (The Machinery Mix)'/'If I Could (Japanese Mix)'/'Don't Dance (Live)'/'Leave Me To Bleed (Live)' — **Disc 2:** 'Circus (Remix)7'Circus (Decay Mix)'/'Safety In Numbers (Live)'/'Victim Of Love (Live)'/lf I Could (Ltve)'/'Ctrcus (Live)'/'Spirailing (Live)'/lt Doesn't Have To Be (Live)'/'Who Needs Love (Like That — Live)'/'Gimme! Gimme! Gimme! (Live)'/'Sometimes (Live)'/'Say What (Live)'/'Oh L'Amour (Live)'/'Circus (Bareback Rider Mix)'/'Circus (Gladiator Mix)' — **Disc 3:** 'Ship Of Fools'/When I Needed You'/'Ship Of Fools (Shiver Me Timbers Mix)'/'River Deep, Mountain High (Warm Depths Mix)'/'When I Needed You (Melancholic Mix)'/'Ship Of Fools (RC Mix)'/'River Deep, Mountain High (Private Dance Mix)' — **Disc 4:** 'Chains Of Love (Remix)'/'Don't Suppose'/'Chains Of Love (Foghorn Mix)'/'Don't Suppose (Country Joe Mix)'/'Good, The Bad, And The Ugly'/'Chains Of Love (Truly In Love With The Marks Bros. Mix)'/'Good, The Bad, And The Ugly (The Dangerous Mix)' — **Disc 5:** 'Little Respecf/'Like Zsa Zsa Gabor'/'Little Respect (Extended Mix)'/'Like Zsa Zsa Gabor (Mark Freegard Mix)'/'Love Is Colder Than Death'/'Little Respect (Big Train Mix)'/'Like Zsa Zsa Gabor (Rico Conning Mix)'

• ***Erasure 3*** (EBX3, December 3, 2001) — **Disc 1:** 'StopJ'/'Hardest Parf/'Knocking On Your Door/She Won't Be Home'/'Hardest Part (12" Version)'/'Knocking On Your Door (12" Version)'/'Stop! (Cold Ending)'/'God Rest Ye Merry Gentlemen' — Disc 2: 'Drama"/'Sweet Sweet Baby'/'Drama! (Act 2)'/'Sweet, Sweet Baby (The Moo-Moo Mix)'/'Paradise'/'Drama! (Krucial Mix)/Sweet Sweet Baby (Medi Mix)'/'Paradise (Lost And Found Mix)' — **Disc 3:** 'You Surround Me'/'91 Steps'/'You Surround Me (Syrinx Mix)'/'Supemature'/'91 Steps (+ 24 Mix)'/'You Surround Me (Remix)'/'Supernature (William Orbit Mix)'/'91 Steps (Six Pianos Mix)'/'Supernature (Daniel Miller/Phil Legg Mix)'/'You Surround Me (Gareth Jones Mix)'/'Supernature (Mark Saunders Mix)' — **Disc 4:** 'Blue Savannah'/'Runaround On The Underground'/'Blue Savannah (12" Mix)'/'No G. D. M.'/'Blue Savannah (Der Deutsche Mix II)'/'No G. D. M. (Unfinished Mix)'/'Runaround On The Underground (12" Mix)'/'Blue Savannah (Der Deutsche Mix II)' — **Disc 5:** 'Star'/'Dreamlike State'/'Star (Trafalmadore Mix)'/'Dreamlike State (The 12 Hour Technicolor Mix)'/Star (Interstellar Mix)'/'Star (Soul Mix)'/'Dreamlike State (The 24 Hour Technicolor Mix)'

• ***Erasure 4*** (EBX4, December 3,2001) — **Disc 1:** 'Chorus'/'Over The Rainbow'/'Chorus (Pure Trance Mix)'/'Snappy (The Spice Has Risen Mix)/'Chorus (Transdental Trance Mix)/'Snappy'/'Chorus (Aggressive Trance Mix)' — **Disc 2:** 'Love To Hate You'/'Vitamin C'/'Love To Hate You (Remix by Paul Daykeyne for DMC)'/Vitamin C

(Paul Daykeyne Mix)'/'La La La'/'Love To Hate You (Bruce Forest Mix)' — **Disc 3:** 'Am I Right?'/'Carry On (Full Length)'/let It Flow'/'Waiting For Sex (Full Length)'/'Am I Right? (Dave Bascombe Remix)'/'Am I Right? (The Grid Remix)'/'Love To Hate You (LFO Modulated Filter Mix)'/'Chorus (Vegan Mix)'/'B3'/'Perfect Stranger (Acoustic)' — **Disc 4:** 'Breath Of Life (7" Mix)'/'Breath Of Life (Swiss Mix)'/'Breath Of Life (Acapella Dub Mix)'/'Breath Of Life (Divine Inspiration Mix)'/'Breath Of Life (Umbilical Mix)'/'Breath Of Life (Stripped Mix)' — **Disc 5:** 'Lay All Your Love On Me'/'S. 0. S.'/Take A Chance On Me'/Voulez-Vous'/'Voulez-Vous (Brain Stem Death Test Mix)'/'Lay All Your Love On Me (No Panties Mix)'/'Take A Chance On Me (Take A Trance On Me Mix)'/'S. 0. S. (Perimeter Mix)'

Альбомы «Erasure»:

• ***Wonderland*** (STUMM 25, June 2, 1986): 'Who Needs Love (Like That)'/'Reunion'/'Cry So Easy'/'Push Me Shove Me'/'Heavenly Action'/'Say What'/'Love Is A Loser'/'Senseless'/'My Heart… So Blue'/'Oh L'Amour'/'Pistor • Extra tracks (as featured on CD release): 'Say What (Remix)'/'March On Down The Line (Flood Mix)'/'Senseless (Remix)'

• ***The Circus*** (STUMM 35, March 30,1987): 'It Doesn't Have To Be'/'Hide-away7'Don't Dance71f I Could'/'Sexuality'/'Victim Of Love'/'Leave Me To Bleed'/'Sometimes'/The Circus'/'Spirailing' • Extra tracks (as featured on CD release): 'In The Hall Of The Mountain King (New Version)'/'Sometimes (Extended Mix)'/'It Doesn't Have To Be (The Boop Oopa Doo Mix)'

• ***The Two Ring Circus*** (L STUMM 35, November 16,1987): 'Sometimes (Erasure and Flood Mix)'/'It Doesn't Have To Be (Pascal Gabriel Mix)'/'Victim Of Love (Little Louie Vega Mix)'/'Leave Me To Bleed (Vince Clarke/Eric Radcliffe Mix)'/'Hideaway (Little Louie Vega Mix)'/'Don't Dance (Daniel Miller/Flood Mix)'/'If I Could (Orchestral Arrangement)'/'Spiralling (Orchestral Arrangement)'/'My Heart… So Blue (Orchestral Arrangement)' • Extra tracks (as featured on CD release): 'Victim Of Love (Live)'/'The Circus (Live)7'Spirailing (Live)'/'Sometimes (Live)'/'0h LAmour (LiveJ'/'Who Needs Love (Like That — Live)'/'Gimme! Gimme! Gimme! (Live)'

• ***The Innocents*** (STUMM 55, April 18,1988): A Little Respect'/'Ship Of Fools'/'Phantom Bride'/'Chains Of Love'/'Hallowed Ground'/'Sixty Five Thousand'/'Heart Of Stone'/'Yahoo!'/'Imagination'/'Witch In A Ditch'/'Weight Of The World' • Extra tracks (as featured on CD release): 'When I Needed You (Melancholic Mix)'/'River Deep, Mountain High (Private Dance Mix)'

• ***Wild!*** (STUMM 75, October 16, 1989): 'Piano Song (Instrumental)'/'Blue Savannah'/'Drama!'/'How Many Times!'/'Star'/'La Gloria'/'You Surround Me'/'Brother And Sister'/'2000 Miles'/'Crown Of Thorns'/'Piano Song'

• ***Chorus*** (STUMM 95, October 14,1991): 'Chorus'/'Waiting For The Day'/'Joan'/'Breath Of Life'/'Am I Right?'/'Love To Hate You'/'Turns The Love To Anger'/'Siren Song'/'Perfect Stranger'/'Home'

• ***Pop! The First 20 Hits*** (MUTE L2, November 16,1992): 'Heavenly Action'/'Oh L'Amour'/'Sometimes'/'It Doesn't Have To Be/ Victim Of Love (Remix)'/The Circus'/'Ship Of Fools'/'Chains Of Love (Remix)'/'A Little Respect/Stop!'/'Drama!'/'You Surround Me'/'Blue Savannah'/'Star'/'Chorus'/'Love To Hate You'/'Am I Right?'/'Breath Of Life'/Take A Chance On Me'/Who Needs Love (Like That — Hamburg Mix)'

• ***I Say I Say I Say*** (CDSTUMM 115, May 16,1994): Take Me Back'/'I Love Saturday'/'Man In The Moon'/'So The Stony Goes'/'Run To The Sun'/'Always'/'All Through The Years'/'Blues Away'/'Miracle'/'Because You're So Sweet'

• ***Erasure*** (CDSTUMM 145, October 24,1995): 'Intro: Guess I'm Into Feeling'/'Rescue Me'/'Sono Luminus'/'Fingers & Thumbs'/'Rock Me Gently'/'Grace'/'Stay With Me'/'Love The Way You Do So'/'Angel'/'I Love You'/'A Long Goodbye'

• ***Cowboy*** (CDSTUMM 155, April 22, 1997): 'Rain'/'Worlds On Fire'/'Reach Out'/'In My Arms'/'Don't Say Your Love Is Killing Me'/'Precious'/'Treasure'/'Boy'/'How Can I Say'/'Save Me Darling'/'Love Affair'

• ***Loveboat*** (CDSTUMM 175, October 23, 2000): 'Freedom'/'Where In The World'/'Crying In The Rain'/'Perchance To Dream'/'Alien'/'Mad As We Are'/'Here In My Heart'/'Love Is The Rage'/'Catch 22'/'Moon And The Sky'/'Surreal'

• ***Other People's Songs*** (CDSTUMM 215, January 27, 2003): 'Solsbury Hill'/'Everybody's Got To Learn Sometime'/'Make Me Smile (Come Up And See Me)'/'Everyday'/'When Will I See You Again'/'WaIking In The Rain'/True Love Ways'/'Ebb Tide'/'Can't Help Falling In Love'/'You've Lost That Lovin' Feelin"/'Goodnight'/'Video Killed The Radio Star'

• ***Hits! — The Very Best Of Erasure*** (CDMUTEL10, October 20,2003): 'Oh L'Amour'/'Breath Of Life'/'Sometimes'/'Victim Of Love'/'Ship Of Fools'/'Chains Of Love'/Always'/'A Little Respect'/'Stay With Me'/Stop!'/'In My Arms'/In My Arms'/'Blue Savannah'/'Freedom'/'Chorus'/'Solsbury Hill'/'Love To Hate You'/'Oh L'Amour (August Mix)'

• ***Hits! — The Very Best Of Erasure***, LCDMUTEL10, October 20, 2003): **Disc 1** — 'Oh L'Amour'/'Breath Of Life'/'Sometimes'/'Victim Of

Love'/ 'Ship Of Fools'/'Chains Of Love'/'Always'/'A Little Respect'/'Stay With Me'/'Stop!'/'In My Arms'/'In My Arms'/'Blue Savannah'/'Freedom'/' Chorus'/'Solsbury Hill'/'Love To Hate You'/'Oh L'Amour (August Mix)' **Disc 2** — 'Stay With Me'/You Surround Me'/'In My Arms'/'Solsbury Hill'/'A Little Respect'/'Chains Of Love'/Take A Chance On Me'/'Love To Hate You'/'Stop!'/'Victim Of Love'/'Blue Savannah'/'Always'/'Freedom'/'Chorus'/'Oh L'Amour'/'Breath Of Life'/ Sometimes'/'Ship Of Fools'

Buδeo//DVD "Erasure":

• ***Live At The Seaside*** (Virgin Video VVD209,1987): 'Safety In Numbers'/'Victim Of Love'/'It Doesn't Have To Be'/'Don't Oance'/'Who Needs Love (Like That)'/'Leave Me To Bleed'/'If I Could'/'Oh L'Amour'/'The Circus'/'Say What'/'Sometimes'/'Spiralling'/'Gimme! Gimme! Gimme!'

• ***The Innocents*** (Virgin Video VVD491,1988): 'Chains Of Love'/'A Little Respect'/'The Circus/Hardest Part/Push Me, Shove Me'/'Spiralling'/'Hallowed Ground'/'Oh L'Amour'/'Who Needs Love (Like That)7'Stop!'/'Victim Of Love'/'Ship Of Fools'/'Knocking On Your Door'/'Sometimes'

• ***Wild! — Live At The London Arena*** (Mute Film/BMG Video 790497, 1990): 'Piano Song'/'How Many Times?'/'You Surround Me'/'Knocking On Your Door'/'Brother And Sister'/'Crown Of Thorns'/'Star'/ 'Chains Of Love'/'Hideaway'/'Supernature'/'Who Needs Love (Like That)'/'Stop!'/'Victim Of Love'/'La Gloria'/'Ship Of Fools'/'It Doesn't Have To Be'/'Blue Savannah'/'Sometimes'/The Hardest Part'/'Oh L'Amour'/'Drama!'/'A Little Respect'/'Spiralling'

• ***ABBA-esque Video EP*** (Mute Film/BMG Video 74321-10110-3,1992): lay All Your Love On Me'/'S.0.S.'/'Take A Chance On Me'/Voulez Vous'

• ***The Tank, The Swan, The Balloon*** (Mute Film/BMG Video 74321-12250-3, August 6,1992): Siren Song/Ship Of Fools'/'Chorus'/'Breath Of Life'/'Chains Of Love'/'Love To Hate You'/'Joan'/'Voulez-Vous'/Take A Chance On Me'/ 'S.0.S.'/'Lay All Your Love On Me'/'Am I Right?'/'Oh L'Amour'/'Waiting For The Day'/'Heart Of Stone'/Stop!'/'The Good, The Band, And The Ugly'/'Who Needs Love Like That'/'Stand By Your Man'/'The Soldier's Retum'/'Turns The Love To Anger'/'Star'/'Blue Savannah'/'Over The Rainbow/Love Is A Loser/A Little Respect'/'Home'/'Perfect Stranger'/'Sometimes'

• ***Sanctuary: The EIS Christmas Concert 2002*** (EISDVD1, May 5, 2003): 'Alien'/'In My Arms'/'Blue Savannah'/'Ship Of Fools'/'Can't Help

Falling In Love'/'Chains Of Love'/'Breath Of Life'/'Oh L'Amour'/'Always'/'Love To Hate You'/'Victim Of Love'/A Little Respect'/'True Love Ways'/'You Surround Me'/'Piano Song'/'Everybody's Got To Learn Sometime'/'You've Lost That Lovin' Feelin"/'Chorus'/'Goodnight'/'Solsbury Hill'/'Sometimes'/'Stop!'

• ***Hits! The Videos*** (DVD MUTE L10, October 20, 2003) — **Disc 1:** 'Who Needs Love Like That'/'Heavenly Action'/'Oh L'Amour'/'Sometimes'/'It Doesn't Have To Be'/Victim Of Love'/The Circus'/'Ship Of Fools'/'Chains Of Love'/'A Little Respect'/'Stop!'/'Drama!'/'You Surround Me'/'Blue Savannah'/'Star'/'Chorus'/'Love To Hate You'/'Am I Right?'/'Breath Of Life'/'Lay All Your Love On Me'/'S.O.S.'/'Take A Chance On Me'/'Voulez Vous'/'Always'/'Run To The Sun'/'I Love Saturday'/'Stay With Me'/'Fingers And Thumbs (Cold Summer's Day)'/'Rock Me Gently'/'In My Arms'/'Don't Say Your Love Is Killing Me'/'Rain'/'Freedom'/'Solsbury Hill'/'Make Me Smile (Come Up And See Me)' — **Disc 2:** Rare Videos: 'Sometimes' (Top Of The Pops Debut, November 1986)/'Sono Luminus' (Acoustic Version, 1995)/'In My Arms' (US Version, 1997)/'Too Darn Hot' (Taken From Red Hot + Blue, 1990) • Live Performances: 'Leave Me To Bleed' (The Circus Tour, 1987)/'A Little Respect' (The Innocents Tour, 1988)/'Supernature' (Wild! Tour, 1989)/'Waiting For The Day' (Phantasmagorical Tour, 1992)/'Fingers & Thumbs (Cold Summer's Day)' (The Tiny Tour, 1996) • Promotional Documentaries: 1991 — Chorus, 1992 — Pop! 1994 —I Say I Say I Say, 1995 — Erasure, 1997 — Cowboy, 2003 — Hits!

Альбомы "The Clarke & Ware Experiments:

• ***Pretentious*** (LCDSTUMM 181, November 27, 1999): 'Music For Multiple Dimensions'/'Open Your Eyes'/Too Deep For Tears'/'I Think I'm In Love'/The East Is Falling'/'Wilderness'/'Turbulence'/'Disappearing Breakthroughs'/'The Light Faraway'

Альбомы Винсента Кларка и Мартина Уэра:

• ***Spectrum Pursuit Vehicle*** (CDSTUMM 194, May 28,2001): 'White (You Are In Heaven)'/"Yellow (You Are On A Beach)'/'Red (You Are In The Womb)'/'Blue (You Are Underwater)'/'Green (You Are In A Forest)'/'White (You Are In Heaven Again)'

"Depeche Mode. Подлинная история"

Авторские права на композиции

Глава I. Связанные Бэзилдоном

• Jimmy Nail "Tadpoles In Jar" (Nail, Warner Music UK Ltd, 1999)

Глава II. Роман с синтезатором

• The Undertones "My Perfect Cousin" (Damian O'Neill/Michael Bradley, Sire Records, 1980)

Глава V. Курс на ультрапоп

• Depeche Mode "Photographic" (Vince Clarke, Sonet/Musical Moments, 1981)

Глава VI. Инди-Битлз

• Kraftwerk "Computer Love" (Ralf Hutter/Karl Bartos/Emil Schult, Kling Klang Music ASCAP, 1981)

• Depeche Mode "New Life" (Vince Clarke, Sonet/Musical Moments, 1981)

• Depeche Mode "Dreaming Of Me" (Vince Clarke, Sonet/Musical Moments, 1981)

• Kraftwerk "Computer World" (Ralf Hutter/Karl Bartos/Florian Schnieder/Emil Schult Kling Klang Music ASCAP, 1981)

Глава VII. Лето недовольства

• Depeche Mode "Just Can't Get Enough" (Vince Clarke, Sonet/ Musical Moments, 1981)

• Depeche Mode "Any Second Now (Voices)" (Vince Clarke, Sonet/ Musical Moments, 1981)

• Depeche Mode "Puppets" (Vince Clarke, Sonet/Musical Moments, 1981)

• Depeche Mode "What's Your Name?" (Vince Clarke, Sonet/ Musical Moments, 1981)

Глава VIII. Прощай, Винс!

• Depeche Mode "See You" (Martin Gore, Sonet 1982)

Глава X. Соперники

• Yazoo "Only You" (Vince Clarke, Sonet/Musical Moments, 1982)

Глава XI. Три плюс один

• Depeche Mode "Shouldn't Have Done That" (Martin Gore, Sonet Publishing, 1982)

• Depeche Mode "Leave In Silence" (Martin Gore, Sonet Publishing, 1982)

• Depeche Mode "A Photograph Of You" (Martin Gore, Sonet Publishing, 1982)

• Depeche Mode "Get The Balance Right!" (Martin Gore, EMI Music Publishing Ltd/Assigned by Grabbing Hands Music Ltd, 1983)

Глава XIII. Через огонь и воду

• Depeche Mode "Everything Counts" (Martin Gore, Sonet Publishing, 1983)

• Depeche Mode "Work Hard" (Alan Wilder, PRS, 1983)

• Depeche Mode "Pipeline" (Martin Gore, Sonet Publishing, 1983)

• Depeche Mode "Love, In Itself" (Martin Gore, Sonet Publishing, 1983)

Глава XIV. И надолго вы здесь?

• Depeche Mode "People Are People" (Martin Gore, Grabbing Hands/Sonet 1984)

• Depeche Mode "Master And Servant" (Martin Gore, Grabbing Hands/Sonet, 1984)

Глава XV. От разврата к богохульничеству

• Depeche Mode "Something To Do" (Martin Gore, Grabbing Hands/Sonet 1984)

• Depeche Mode "Blasphemous Rumours" (Martin Gore, Grabbing Hands/Sonet 1984)

• Depeche Mode "Somebody" (Martin Gore, Grabbing Hands/ Sonet, 1984)

• Depeche Mode "Shake The Disease" (Martin Gore, EMI Music Publishing Ltd/Assigned by Grabbing Hands Music Ltd, 1985)

Глава XVI. Возвращение в черном

• Depeche Mode "Stripped" (Martin Gore, Grabbing Hands/Sonet, 1986)

• Depeche Mode "New Oress" (Martin Gore, Grabbing Hands/ Sonet 1986)

• Depeche Mode "Sometimes" (Martin Gore, Grabbing Hands/ Sonet 1986)

Глава XVIII. Массированная атака

• Depeche Mode "Strangelove" (Martin Gore, Grabbing Hands/ Sonet, 1987)

• Depeche Mode "Never Let Me Down Again" (Martin Gore, Grabbing Hands/Sonet, 1987)

• Depeche Mode "Behind The Wheel" (Martin Gore, Grabbing Hands/Sonet, 1987)

Глава XIX. Электронику в массы

• Depeche Mode "Little 15" (Martin Gore, Grabbing Hands/Sonet, 1988)

Глава XX. В ответе за техно?

• Martin Gore "Motherless Child" (Traditional Copyright Control, 1989)

• Depeche Mode "Personal Jesus" (Grabbing Hands/Sonet, 1989)

Глава XXI. Главнее Иисуса?

• Depeche Mode "Personal Jesus" (Martin Gore, Grabbing Hands/ Sonet 1989)

Глава XXII. Звезды стадионов

• Depeche Mode "Policy Of Truth" (Martin Gore, Grabbing Hands/ Sonet, 1990)

Глава XXIII. Заслуженный отдых

• David Bowie "Fame" (David Bowie/John Lennon/Carlos Alomor, RCA Records, 1975)

• Depeche Mode "I Feel You" (Martin Gore, EMI Music Publishing Ltd/Assigned by Grabbing Hands Music Overseas Ltd, 1993)

• Depeche Mode "Condemnation" (Martin Gore, EMI Music Publishing Ltd/Assigned by Grabbing Hands Music Overseas Ltd, 1993)

Глава XXIV. О вере и преданности

• Depeche Mode "Judas" (Martin Gore, EMI Music Publishing Ltd/ Assigned by Grabbing Hands Music Overseas Ltd, 1993)

• Depeche Mode "The Mercy In You" (Martin Gore, EMI Music Publishing Ltd/Assigned by Grabbing Hands Music Overseas Ltd, 1993)

Глава XXV. Друг познается в пути

• Depeche Mode "Get The Balance Right!" (Martin Gore, EMI Music Publishing Ltd/Assigned by Grabbing Hands Music Ltd, 1983)

Глава XXVI. Дорожные происшествия

• Journey "Don't Stop Believin'" (Steve Perry/Neil Schon/Jonathan

Cain, Weed High Nightmare Music (BMI), 1981)

• Depeche Mode "In Your Room" (EMI Music Publishing Ltd/ Assigned by Grabbing Hands Music Overseas Ltd, 1993)

Глава XXIX. Спасение утопающих

• Depeche Mode "Sister Of Night" (Martin Gore, EMI Music Publishing Ltd/Assigned by Grabbing Hands Music Ltd, 1997)

• Depeche Mode "Barrel Of A Gun" (Martin Gore, EMI Music Publishing Ltd/Assigned by Grabbing Hands Music Ltd, 1997)

ISBN 978-5-367-00826-5
издательство амфора
www.amphora.ru

«DEPECHE MODE» — одна из самых культовых групп в истории рок-музыки. Как случилось, что четверо британских подростков, в конце 70-х экспериментировавших с дешевыми синтезаторами в гаражах и сараях, уже через несколько лет становятся знаменитыми музыкантами, оказавшими огромное влияние не только на развитие «новой волны», но и на всю музыкальную индустрию в целом?.. В чем причина столь бешеного успеха «депешей» во всем мире? Многие их альбомы стали классическими, а популярность сравнима разве что с популярностью «THE BEATLES». Книга рассказывает о зарождении и творческом пути великой английской команды.

notes

Примечания

1

В Великобритании каждый из шестисот с лишним округов избирает своего депутата в парламент. — Здесь и далее примеч. пер.

2

Детская игра наподобие футбола, где игроки передвигаются, прогнувшись назад с прямой спиной, касаясь земли только ступнями и ладонями.

З

Крупнейшая в Британии христианская детско-юношеская организация, основанная Уильямом Смитом в 1883 г.

4

Международная христианская детско-юношеская организация, была основана в 1893 г. в Ирландии. Ее участницы носили синюю форму.

5

В Великобритании обычная практика — проводить в помещении церкви встречи клубов, кружков и т. п.

6

Известная книга аккордов к песням "The Beatles".

7

Популярное еженедельное музыкальное телешоу.

8

Издававшийся в 70–80 гг. музыкальный журнал, специализировавшийся на публикации текстов популярных песен.

9

Итальянская компания, производящая музыкальные инструменты, в том числе инструменты для детей и подростков.

10

В Библии рассказывается о том, как по дороге в Дамаск Савлу (будущему апостолу Павлу), убежденному борцу с христианством и христианами, явился Иисус и Савл, придя в Дамаск, принял христианскую веру.

11

Переносная студия звукозаписи.

12

Пятидесятничество — одно из позднепротестантских течений христианства.

13

Сленговое обозначение рулона туалетной бумаги.

14

"Skippy The Bush Kangaroo", австралийский детский приключенческий сериал конца шестидесятых.

15

Спрей от насморка.

16

Либо просто шутка, либо намек на малоизвестную панк-группу "Vic Sinex and the Nasal Sprays".

17

"Сочинение звука".

18

Сертификат уровня "O" позволял продолжить обучение в школе с последующей сдачей экзаменов уровня "A", либо поступить в колледж, либо начать работать. В 1988 году был заменен сертификатом GSCE (The General Certificate of Secondary Education).

19

Новостная рассылка для поклонников группы, осуществлявшаяся Энн Суинделл и Джо Фокс с 1982-го по 1987-й.

20

Сертификат уровня "А" необходим для поступления в университет.

21

Британская сеть центров отдыха.

22

Вольный перевод — "Полный улет".

23

Должностное лицо, осуществляющее надзор за условно осужденными.

24

Исправительное учреждение с обязательным ежедневным присутствием для правонарушителей в возрасте от 12 лет до 21 года, ранее не приговаривавшихся к наказанию, связанному с лишением свободы.

25

Огромный магазин фетишистской и латексной одежды на лондонской Кингс-роуд, владельцами которого были панк-модельер Вивьен Вествуд и менеджер "Sex Pistols" Малькольм Макларен.

26

Клуб на острове Канви в Эссексе. Считается, что именно там зародился джаз-фанк.

27

Настоящее имя героя комиксов и фильмов о Супермене.

28

Культовый элитарный лондонский клуб, основанный вокалистом группы "Visage" Стивом Стрейнджем и ударником Расти Иганом.

29

Нелегально занятое помещение, превращенное в своеобразную коммуну.

30

Вольный перевод — "У Кроко".

31

Скорее "вестник моды", и уж никак не "быстрая мода".

32

О критичном отношении "Depeche Mode" к качеству исполнения красноречиво говорит тот факт, что группа раз за разом упорно отказывала BBC в возможности официально выпустить эту часто запрашиваемую архивную сессию. — *Дж. М.*

33

Поп-группа (1968–1972), существовавшая исключительно в мультипликационной форме в сериале "The Archie Show". Яркий образец стиля баблгам-поп. Единственным постоянным участником был вокалист Рон Данте, остальные музыканты регулярно менялись.

34

В британских школах шестой класс — выпускной.

35

Возможно, игра слов: "уайлдер" — "более дикий", "нормал" — "нормальный".

36

Двадцать пять песен, наиболее близких к попаданию в первую сотню.

37

Один из самых известных британских женских журналов.

38

Рецензия Томаса Долби, 1982 год: "По своему потенциалу система "Synclavier" намного превосходит все прочие аналоги на рынке, и теперь, когда она появилась в Великобритании, "Synclavier" может заполучить нескольких покупателей, которым, правда, придется расстаться с суммой, достаточной для покупки приличной лондонской квартиры или записи полутора альбомов в студии звукозаписи. "New England Digital" утверждают, что их устройство никогда не устареет. Может, так оно и есть, но мне все равно кажется, что для простых смертных цены непомерно высоки. Похоже, они рассчитывают на колледжи, университеты, авторов музыки к фильмам и американских рок-звезд". — *Дж. М.*

39

Билли Брегг — английский фолк-музыкант. В своих песнях часто затрагивает политические темы.

40

Из-за деятельности Ирландской Республиканской Армии.

41

В 1966 году сборная Англии выиграла у сборной ФРГ на чемпионате мира по футболу.

42

Провинциальный город в графстве Стаффордшир.

43

Британский праздник в честь раскрытия "Порохового заговора" 1605 года.

1 ярд = 91.4 см.

45

Американский писатель, создатель персонажа Филипа Марлоу, чье имя стало синонимом частного детектива.

46

Данный журнал прекрасно описал Стив Лейк из "Melody Maker": "Издание явно рассчитано на тупых подростков, которым не дают покоя гормоны. В "Bravo" фотографии глянцевых красоток и красавцев соседствуют с руководствами по использованию тампонов и ответами на другие злободневные для людей этого возраста вопросы. При этой его тираж, наверное, выше, чем у какого-либо другого музыкального издания в мире" *— Дж. М.*

47

Тот же хитрый маневр был применен на следующем альбоме "Depeche Mode", "Music For The Masses", и на переиздании "Speak & Spell" на компакт-диске в 1988-м, но в конце концов к мнению Уайлдера все же прислушались. — *Дж. М.*

Название связано с прозрачной куполообразной крышей. — Примеч. пер.

49

В клипе на песню "Erasure" "A Little Respect", в октябре 1988-го попавшую в первую пятерку Великобритании, бывший участник "Depeche Mode" Винс Кларк был запечатлен обрызгивающим краской символ, очень напоминающий логотип с обложки "Music for The Masses". "Думаю, Винс просто пошутил, не более того", — прокомментировал Алан Уайлдер. — *Дж. М.*

50

Прославившийся в восьмидесятых английский эстрадный певец, большую часть слушателей которого составляли девочки и их бабушки. Одна из наиболее известных песен — "Never Gonna Give You Up". — Примеч. пер.

51

На сингле трек длится пять минут пятьдесят пять секунд. — Примеч. пер.

52

Персонаж диснеевского мультфильма о слоненке Дамбо.

53

Питер Хук, басист "Joy Division" и "New Order".

Место высчитывалось исходя из частоты появления песни на играющих современный рок радиостанциях вроде лос-анджелесской "KROQ". — *Дж. М.*

56

Из-за того что один из тогдашних помощников группы Франсуа Кеворкян работал над альбомом "Kraftwerk" 1986 года "Electric Cafe", "Personal Jesus" неизбежно унаследовал подобные приемы. — *Дж. М.*

57

Вновь они были распределены между семью разными форматами — снабженными раскладной обложкой семидюймовыми пластинками, вышедшими ограниченным тиражом двенадцатидюймовыми, кассетным синглом, CD-синглом и ограниченным изданием CD-сингла. — *Дж. М.*

"Подними трубку / Я обращу тебя в веру" (англ.).

"Все, чего я когда-либо хотел" (англ.).

Silence — молчание, violence — насилие (англ.).

61

BRIT — Британская ассоциация звукозаписывающей индустрии.

The Brat — надоедливый ребенок (англ.).

"Протяни руку и коснись веры" (англ.).

64

"Ты можешь достичь / Своих самых необузданных целей / И я уверен, что так и сделаешь / Отбрось все, что сдерживает / Так откройся мне / Поставь на карту свое здоровье / Если хочешь моей любви…" (англ.)

65

"Я не ищу оправдания / Прощения за то, что делаю" (англ.).

"Это рассвет Аллаха" (англ.).

"Это рассвет Алана" (англ.).

"Это рассвет нашей любви" (англ.).

69

Стоун — мера веса, равен 14 фунтам, или 6,34 кг.

"Иуда" (англ.).

71

"В твоем жилище / Твои горящие глаза / Зажигают (англ.).

"Я ни о чем не жалею" (фр.).

73

"Vocoder" от "voice coder" (англ.) — "кодировщик голоса". Устройство, позволяющее создать эффект "говорящего" или "поющего" инструмента за счет переноса свойств модулируемого сигнала (обычно человеческого голоса) на так называемый сигнал-носитель, полученный при помощи синтезатора или другого музыкального инструмента. — Примеч. пер.